

Künstler

Monographien



Veronese

0011

Franz Hermann Meißner

XIV



ND
623
V5M5

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXVI

Veronese

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

1897

87.10.30
Von

Franz Hermann Meißner

Mit 88 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen



88810/
3/7/08

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1897

11
26.1
15.12

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös
ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier
gedruckt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert
(von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der
Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser
Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird
nicht veranstaltet.

Die Verlagsbuchhandlung.



Abb. 1. Selbstporträt. Morenz. Wifzien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.



Paolo Caliari gen. Veronese.

Von den drei großen Hauptstädten Italiens, in denen die Kulturepoche der Renaissance nacheinander ihre Höhepunkte erreichte, — Florenz, Rom, Venedig, — ist die Lagunenrepublik im Gedenken der Jahrhunderte mit einem verführerischen Märchenschimmer haften geblieben. Wirkt doch Venedig noch heute auf den Wanderer durch seine Herrlichkeiten und seine Reste wie ein schöner Traum, und wer zu träumen und Träume sich selbst zu deuten versteht, für den gibt es kaum irgendwo einen geeigneteren Ort, um leicht aus der Gegenwart in glänzende Vergangenheit zu gleiten und auf Tage, Wochen, Monate die pulsierende Welt um sich herum zu vergessen. Denkt man an Athen und Rom im Altertum, an Florenz, das mittelalterliche Rom, an Paris und Nürnberg, so mischt in der Vorstellung sich eine Fülle von kühnen Thaten mit gewaltigen Schöpfungen, und man erinnert sich langer und oft verzweifelter Mühen, aus denen als Blüte ein wenige Jahrzehnte vorhaltender Glanz emporstieg; — denkt man an Venedig, dann ist's, als habe nie ein ernster Schatten das goldene Dasein getrübt, welches mühelos dem Lagunenohn die reiche Heimat bereitete, — eine Pracht, ein Glück, eine Lebenswonne scheint sich vor dem Auge des Epigonen zu enthüllen, die wie ein Märchen, nicht wie Wirklichkeit zu uns sprechen.

Es ist viel zusammengekommen, um über lange Spannen an Zeit hinweg den Duft einer bewunderungswürdigen Blüte, den Glanz einer in gewisser Hinsicht nie wiedererreichten Vollkommenheit selbst für

den Beschauer zu erhalten, der kritisch auch die Schattenseiten jener Kultur nicht außer acht läßt . . . Einmal die einzige Lage des Orts in den Fluten des Adriatischen Meers. Seine Kanäle mit den vielen stolzen Palästen, seine wenigen Straßen und vielen Gassen mit dem enggedrängten Leben der Bewohner, seine Inseln mit den blühenden Gärten, über denen der italienische Himmel mit den tausend Wasserreflexen des funkelnden Sonnenlichts lebendiger, und mit dem Zauber einer warmen Mondnacht geheimnisvoller als irgendwo auf dem Festland leuchtet. Und dann die süße Poesie des ruhenden und flüsternden Wassers selbst, von dessen endloser Fläche man draußen die zahllosen Thürme der Stadt, die Paläste wie eine Kata Morgana aus Schilderungen des Orients enttauchen sieht, — das drinnen aber gegen uralte Mauern verschlossener Häuser und mißversteiglich umschirmter Gärten, in malerischen Gassenwinkeln bedeutsam murmelt und gluckst, als erlaube es etwas und wolle uns heimlich auf eine ganz nahe verborgene Schönheit aufmerksam machen. — Dazu schmiegt sich in die Meerpoesie der Lage fast seltsam und mit dem Odem eines starken Gewürzes vom sonnenglühenden Osten der Charakter der Stadt, wie ihn die Menschen in vielhundertjährigem Schaffen herausgebildet haben. Byzanz und Arabien außen und innen. Bis zum Quattrocento, in dem die handeltreibende Adelsrepublik das nahe Festland erwarb und italienisch zu werden begann, ist Venedig nur ein Handelsvorort von Byzanz; wie seine riesigen Flotten

zwischen dem Adriatischen Meer und dem Bosphorus ruhlos hin- und herzogen und alle Schätze des Orients von der Krim bis zum Indus und zu den Pyramiden in den Warenhäusern an den Kanälen aufstapelten, so verknüpfen sich alle politischen und persönlichen Interessen Venedigs mit dem Osten. Zu die byzantinisch strengen Formen der ältesten Bauten fügten sich bald die phantastischen Labyrinth des gräßlichen arabischen Kunststils, — mit indischen Waffen, asiatischen Teppichen schmückten sich die großen Säle der kaiserlichen Behausungen; die Ornamentsprache der Prunk- und Gebrauchsgegenstände war östlich, und die eigene venetianische Kunst mit dem Glasmalereistil des nahen Murano hatte noch den strengsten byzantinischen Charakter, als im übrigen Italien längst die wiedererwachte Antike ihren Eroberungszug wandelte. — Und schließlich sind es diese Menschen selbst, welche in allem ihrem Thun und ihrem Wesen ein hochpoetisches Bild von der menschlichen Entwicklungsfähigkeit geben: diese nüchternen Kaufleute und kühnen Seehelden, die als Patrizier in strenger Geschlossenheit der Adelsdespotie eine fast orientalische Herrschaft über ihre Stadt ausübten, sie unter strengster Selbsterziehung der eigenen Mitglieder zu einer viele Jahrhunderte hindurch währenden Weltmacht erhoben und kolossale Reichthümer anhäufte, — diese thatkräftigen Patrizier, welche durch die strengste Polizeibevormundung sowohl den Freiheitstrieb der Bürger als die beim Italiener so leicht in wilde Leidenschaft ansartende Sinnlichkeit in Schranken hielten, aber dafür auch diesem Volk durch eine in der Geschichte geradezu einzige Fürsorge in Bezug auf ihr materielles Wohl einen Frohsinn schufen, der im Wiederhall bei den großen Geistern des Volks jene Thaten und Werke hervorrief, welche wir heute bestaunen. Der venetianische Nobile, — dieser thatenlustige Kapitän, dieser scharf rechnende Kaufmann, dieser feine Kunstkenner und Liebhaber, dieser großartige Volkswirtschaftler, Staatsmann und Diplomat, dieser wissenschaftlich gebildete freie Geist und verschlagene Genüßmensich großen Stils, der trotz seiner großen Frömmigkeit, klüger als alle übrigen Italiener, den Gefahren hierarchischer Eingriffe energisch vorbeugte, ist im Quattrocento und Cinquecento ein Meisterwerk an innerer Kraft und

vollkommenster Erziehung, wie man es sonst nur vereinzelt, nicht aber wie in Venedig als durchgängige Erscheinung findet. Das frohsinnige Volk der Beherrschten daneben aber, das wir in seinen überlieferten Erzählungen so ansprechend kennen lernen, — dessen Liebesleben in seinen zärtlich-leidenschaftlichen Liedern einen so sympathischen Eindruck hervorruft, — wie imponierend steht es in seiner praktischen Tüchtigkeit und seinem in dem ausgebildeten Kunstweisen sich ändernden Gemeinfinn vor uns, wenn wir erfahren, daß dank einer ausgedehnten Sorge für alle Kunstmitglieder Ende des XVI. Jahrhunderts bei einer Volkszählung sich unter etwa 90 000 Venetianern nur 157 Bettler, also Arbeitslose und Elende, befanden. Volkswirtschaftliche Probleme, an denen die Gegenwart herumrätet, haben die alten Venetianer längst gelöst, ohne daß die Thatkraft oder der erworbene Besitz des einzelnen Begünstigten davon geschmälert worden ist. Wir scheint, als liege gerade an diesem, bisher kaum beachteten Punkt eine Erklärung, warum die Venetianer im Cinquecento eine von der vorgängigen durchaus verschiedene Kunstweise großen Stils schaffen konnten, mit der die ganze moderne Kunstbewegung anhebt: ihr eigenartiges Wesen, — die zauberhafte Gefühlskraft, — ist der Wiederhall des frohsinnigsten und glücklichsten Volks von Europa. —

Mit dem Jahre 1500 tritt die lange vorbereitete Blüte der venetianischen Kultur hervorragend in die Erscheinung. Angesichts des Vordringens der Türken nach Europa hatte die weitstichtige Signorie ihre Kolonialpolitik beschränkt, auf dem Festland von Italien breiten Fuß gefaßt und mit den Brudervölkern zahlreiche, geistig zurückwirkende Beziehungen geknüpft. Im Jahrhundertbeginn noch auf der politischen Höhe, hatte Venedig in ihm die furchtbarste Gefahr während seiner ganzen Selbständigkeit zu bestehen: den Kampf gegen die 1505 geschlossene Liga von Cambrai, d. h. gegen Frankreich, Deutschland, Spanien und den ein Jahr später hinzutretenden Papst Julius II. Venedig sollte vernichtet werden, — es blieb dank seiner Klugheit, seiner Volkskraft, seiner ungeheuren Mittel thatthätlich und moralisch Sieger, aber es erhielt in diesen Kämpfen einen Stoß, von dem es sich nicht wieder

erholte, trotzdem glänzende Siege auch weiterhin im Jahrhundert seine Lebensfülle bewiesen. Der Zusammenbruch des byzantinischen Kaiserreichs unter den Türken-
 scharen und die Entdeckung Amerikas, welche dem Welthandel fort-
 ab eine andere Richtung gaben, waren dazu die freßenden Schäden am Lebensmarkt der Republik. In dieser Zeit des politischen Still-
 standes, des ruhigen Genusses von den erworbenen Reichthümern, des gesteigerten Interesses für die Um-
 gebung, für geistige Beschäftigung, für Kunst, Poesie, Humanismus, für die ihrem Grade entsteigenden
 Schöpfungen der hellenischen und römischen Antike sprießt die reiche
 Blüte einer ganz eigenartigen Kunstweise aus den Wurzeln des
 Quattrocento empor, — blüht in Padua auch die venetianische Wis-
 senschaft unter berühmten Gelehrten, die unter oft fürstlichen Gehältern
 gewonnen wurden, unter solchem Auf auf, daß zeitweilig 18 000
 Hörer aus aller Herren Länder sich dort versammelt haben sollen. Die Geistesfreiheit, welche durch
 die Verfassung der Republik ge-
 währleistet war, schuf verfolgten Geistern und Bahnbrechern aller
 Art in Venedig ein ruhiges Asyl, — die Mäusenhöfe einzelner Gro-
 ßen wie derjenige zu Moslo der verwitweten Katharina Cornaro, die ihr Königreich Cyprien an die
 Republik abgetreten, — die Akade-
 mien mit ihren Kreisen gleichgesinnter Gelehrten, Dichter, Künstler würzten das
 vornehme Leben, verfeinerten die Sitten, weckten den Kunstsinne und das nationale
 Bewußtsein, — das Selbstvertrauen des Individuums wuchs unter dem satirisch-
 ironischen Zug, der in diesem Zeitalter der Metino, Rabelais, der Übergangsdichtung
 eines Tasso, Cervantes durch die Litteratur ging. Freilich gewann die Moral in diesem
 Jahrhundert der großartigen Umgestaltung alter Anschauungen und strenger Sitten nicht,
 aber das ist die Rehrseite jeder großen Kultur-
 epoche, und einstweilen war der Verfall noch nicht so bedenklich, als er sich später kundgab.



Abb. 2. Bildnisstudie. Paris. Louvre.
 (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie.
 in Dornach i. G., Paris und New York.)

Die Farbenkunst, welche diese bilder- und
 farbenreiche Örtlichkeit mit ihrer eigentüm-
 lichen Poesie, — diesen hochbegabten, in
 wilder Schönheit sich anslebenden Menschen-
 schlag, — seine Thaten, Geschehe, die Sphäre
 seiner eigentümlichen Stimmungen voll heißer
 und schwüler, lange verhaltener Leidenschaft
 verherrlichen und der letzte bedeutende Aus-
 klang der großen italienischen Bewegung
 zwischen Mittelalter und Neuzeit werden
 sollte, hat ihre nächste Quelle in dem großen
 Quattrocentisten Giovanni Bellini, der den
 Byzantinismus und die Mantegneske kühn
 zerbrach und sich andachtsvoll in die milde
 Schönheit eines halb religiösen, halb welt-

lichen Empfindungslebens veriente. Mit Bellinis gedämpften und stillrauernden Farbenakkorden fängt der venetianische Kolorismus an, die Fesseln der Linie, der Kontur abzuwerfen, die Lokalfarben zu brechen, im Gesamtton wie in jeder ein-

kolorierenden Zeichners und Komponisten. Der äußere Anlaß dazu war, wie bei fast allen Neubildungen, zunächst ein technischer. In den 1470er Jahren war der ausgezeichnete Bildnismaler Antonello da Messina nach Venedig gekommen, und seine haar-



Abb. 3. Allegorische Frauenfigur. Lille. Museum.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.)

zelnen Tonfläche mit eminenter Feinfühligkeit etwas zum Ausdruck zu bringen, was die Festlanditaliener noch gar nicht kannten und viel später erst von Tizian lernten: mit Ton und Farbe geheimnisvoll tiefe, weiche und ausdrucksvolle Stimmungen zu erreichen. Bei Bellini eigentlich zuerst trat mit dämmerndem Ahnen einer neuen Anschauungsform das richtige Malerbewußtsein an die Stelle des bisher herrschenden des

scharfe Art, das Menschengesicht zu sehen, hatte ebenso Aufsehen gemacht als die vollkommen neue Technik der Ölmalerei, die er angeblich noch in der Werkstatt des Jan van Eyck zu Brügge, wahrscheinlich aber in Neapel an flämischen Gemälden erlernte. Mit dem behenden Spürsinn, der die Venezianer in ihren besten Zeiten stets ausgezeichnet, erkannte Bellini die Tragweite dieser Technik und ihren Vorteil vor der

bisherigen mühseligen Temperamalerei in Bezug auf Schnelligkeit wie Haltbarkeit gegenüber den freissenden Salzausdünstungen der Lagunen. Er erlernte sie noch trotz seines hohen Alters. Nach einer unverbürgten Anekdote soll er in der Verkleidung

tinischer Zug zu nüchternem Prunk und realistischer Darstellung des venetianischen Lebens, wie bei Carpaccio, M. Bassetti, Luigi Bivarini, Carlo Crivelli, Cima da Conegliano u. a., - - aber schon in seinen drei bedeutenden Schülern Giorgione, Tizian,



Abb. 4. Allegorische Frauenfigur. Vlle. Museum.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

eines Patriziers sich von Antonello haben malen lassen, um ihn während der Arbeit die Behandlungsweise der neuen Manier abzugucken. Mit dieser Technik konnte sich der Kolorismus von Venedig jetzt in seiner besonderen Art entfalten und jene Stimmungswelt schaffen, die so charakteristisch für den genius loci der Markusstadt ist. Rings um Giovanni Bellini freischlich herrschte in der Kunst noch ein byzan-

Palma Vecchio kommt jene märchenhafte Stimmungseligkeit, jene außerordentlich starke künstlerische Sinnenkraft mächtig zum Durchbruch, die mit Venedigs Blüteperiode verknüpft bleibt. Es ist kein bloßer Zufall, daß der viel zu früh in blühender Jugend gestorbene Giorgione ein virtuoser Lautenspieler war. Denn dieser venetianische Kolorismus der Blütezeit ist musikalischer Natur, — er bietet wie die Tonkunst dem Ver-



Abb. 5. Handzeichnung: Ruhe auf der Flucht. London. Britisch Museum.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York.)

stande wenig, — aber er bethört mit seinen heißen Pulsen, seinen geheimnisvollen Dämmerungen, seinen stillen Leidenschaften jede empfängnisfrohe Seele. Giorgione entdeckt mit ihm den Stimmungswert der Landschaft, der menschlichen Existenz, — er begründet den monumentalen Stil einer empfindungsmäßigen, einer von Grund aus malerischen Weltanschauung. Seine in jedem Ton rätselvolle und vom Schweigen mystischer Stimmungsvermutenheit erfüllte Kunst ist von einem unwiderstehlichen und dazu einem eigenartigen Zauber, wie er und Wöcklin als die einzigen in der Kunstgeschichte ihn zu wecken verstanden. — Sein Zeitgenosse Palma der Ältere fand seine Freunde darin, die mit Recht wegen ihrer Schönheit berühmten Frauen von Venedig zu konter-

feien; freilich nicht die vornehmen, sondern die verführerischen Töchter der Lebensfreude, an denen jene üppige Stadt so reich war. Auch bei ihm ist der sinnliche Zug unrealistisch, — er malt nicht was er sieht, sondern was flüsternde Träume und Erinnerungen an einmal Gesehenes ihm vorgaukeln, — alle Reize des schönen Weibes, die aus der Ferne schimmern und locken; er wäre verderbt, wenn sein Temperament nicht so kühl wäre. — Der Höhepunkt dieser Blüte aber ist Tizian, der Bellini, Palma, Giorgione und den 1506 in Venedig anwesend gewesenen Albrecht Dürer in sich aufnahm, ehe er zu später Reise kam. Alle Farbenwunder, welche die Welt von Venedig, die Meerfluten, die nahe Landschaft bieten, — alle heißen, edlen wie verderbten Stim-

mungen, welche in der Seele des Cinquecento-Venetianers vorherrschen und sich so eigenartig und rätselvoll in allen Winkeln seiner Stadt und allen seinen Schöpfungen abdrückten, verklären sich bei Tizian zu würzigen Farbengebilden voll glühender Lebenslust. Der religiöse oder mythische Stoff, die Landschaft, der Einzelnen verliert bei ihm ihre objektive Berechtigung und werden zur Nebensache, — man spürt deutlich, daß dem bedeutendsten Maler dieser im Geist kritisch-ironischen Zeit der naive Glaube an das Göttliche, an die Kraft seiner Intentionen, an die Majestät hoher Ideen und ihre Unzerstörbarkeit abhanden gekommen ist, — er nimmt weder die Menschheit noch die Venetianer ernst, sondern nur die Gunst des entflammten Augenblicks, — Ursache, Zweck und Ende der Kunst wird ihm der Accord tiefer und komplizierter Farbmischungen, und darin hat er den unsicht-

baren genius loci der Markusstadt mit seinen fiebernden Sinnen ganz erstaunlich getroffen.

Diese Kunst ist capuanisch und trägt bereits alle Merkmale des verweichlichten Verderbs in sich, wie Tizian als Mensch ja selbst in seinen höheren Jahren von Charakter verderbt war, nachdem der Tod seiner Gattin ihn des festen Halts beraubt hatte. Der Nervenreiz hat in ihr das Übergewicht bekommen. — Capuanisch wird das venetianische Leben im Laufe des XVI. Jahrhunderts mehr und mehr. Kühne Großthaten und gewaltige Neuerungen hat die Geschichte der Stadt nach den Kämpfen mit der Liga von Cambrai nicht mehr zu verzeichnen, — sie erhielt nur das Alte, mehrte ruhig den vorhandenen Reichtum, lenkte ihre Lebenskraft auf den üppigen und geistvollen Sinnengenuß und schuf das Leben des Einzelnen zu einem



Abb. 6. Martyr der heiligen Justine. Florenz. Uffizien.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.)

wonnig erwärmenden Kunstwert. Über alle Maßen prächtig war die Stadt geworden, ein Sinn für Prunk war erwacht, der in diesem Verständnis und diesem Umfang zugleich einzig geblieben ist: der edelgeborene Lagunenjohn wußte mit einer Durchtriebenheit obnegleichen alle Künste, Wissenschaften, alle Methoden der Erziehung zu Schön-

saft sonderbar, daß nicht einer der bedeutenden Künstler von Venedigs Kulturblüte Venetianer von Geburt ist, — vielmehr alle vom Festland mit den unverbrauchten Nerven und ungeheuwächten Gehirnen der Provinz nach dem Lagunen-Capua gezogen kommen, die bunte Welt dort in sich aufnehmen, verarbeiten und ihren Anteil an der vene-



Abb. 7. Damenbildnis. Florenz. Palazzo Pitti.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.)

heit und Vollkommenheit auszunutzen, um das Leben zu einem einzigen sonnigen Festtag ohne Augenblicke der Ermüdung und der Langeweile zu gestalten. Nirgends gab es schönere, gebildete, kunstsinligere, elegantere, frohere Menschen in solcher Ueberfülle als in Venedig, wo Regel war, was anderwärts als Ausnahme und Vorzug galt! Die Stadt und das Leben in ihr war ein Märchen. Aber dieser Lebensgenuß untergrub die Energie: es ist bezeichnend und

fianischen Kunstepoche hervorbringen. Selbst derjenige Maler, welcher noch unter den Augen des greifen Tizian und voll von seinem koloristischen System um die Mitte des XVI. Jahrhunderts bei den Quattrocentisten Carpaccio, Cima, Bassaiti und ihrer realistischen Darstellung des alten Venedig mit seinen strengen Sitten und seinem gebundenen Stil wiederanknüpfte, in einer Fülle der farbenprächtigsten Werke einen Schritt weiter als Tizian gehend dies cinque-



Abb. 8. Jesus und der Hauptmann von Kapernaum. Dresden. (Nach einer Originalphotographie von Franz Kautzangl in München.)



Abb. 9. Jesus unter den Schriftgelehrten. Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

centistische Venedig in seiner vielartigen Physiognomie, seinem schäumenden Leben, dem Märchenglanz seiner Existenz verherrlicht hat und Venetianer in jedem Pulsschlag scheint, ist ein Festland-Italiener. Paolo Caliari, die letzte bedeutende Erscheinung der Blüte Venedigs und sein monumentaler Zeit- wie Sittenbildner, stammt aus Verona, — und er war schon Mann, als er zum erstenmale die Lagunenstadt betrat.

* * *

Übermütig und von virtuosem Selbstgefühl in Leben und Werken erfüllt, war die Zeit der Spätrenaissance durch das überkommene reiche Erbe in künstlerischen, wissenschaftlichen, politischen Dingen; sie verlor darum vielfach den richtigen Maßstab, gab in unruhiger Überhastung viel auf äußeren Erfolg, wenig auf stilles Wachsen, — sie hatte das Sensationsbedürfnis der Überfüllung und mußte für jeden Tag ihren eben entdeckten großen Mann oder einen Mord oder ein Skandalchen oder eine exotische Gesandtschaft haben, — und es wurde viel Eitelshaut mit solchen Dingen beschrieben. Es ist sehr viel Überflüssiges aus diesen Tagen von Venedigs Glanz überliefert, — sonderbarerweise vom Leben des venetianischen Adolfs Menzel, des Veronesen Paolo Caliari, der durchaus eine glänzende Gesellschaftsercheinung war, so wenig, daß

es fast gar nichts zu nennen ist. Es geht uns mit ihm wie mit Holbein und Leonardo. Klare, abgekannte Persönlichkeiten mit einer ausgeglichenen Kunst, durch die hindurch man jeden Charakterzug des Schöpfers erkennen zu können glaubt, — ein Wandeln über Höhen der Zeit und Berühren mit den vornehmsten und bedeutendsten Zeitgenossen, — und trotzdem ein Dunkel über Leben und Charakter des Menschen, daß nur die besüßelte Poetenphantasie sich vorzustellen vermag, wie es mit ihm bestellt war. Wir wissen von Veronese ein paar Daten, ein paar Thatfachen, wenige Anekdoten und ein paar Züge von seiner Art, die sich mit dem decken, was man aus den Werken ohnehin herauslesen kann, — das ist aber auch fast ihre einzige Beglaubigung. Dieser vornehm angehauchte und mit vielen Nobiles von Venedig befreundete Künstler muß sehr zurückgezogen gelebt und die Kunst, sich durch Litteraten und Mittelsleute in Scene zu setzen, — wie es Raffael so gut verstand, — entweder verachtet oder nicht verstanden haben. Selbst der schwaghafte Vasari weiß von ihm nicht viel, und was er weiß, ist falsch oder höchstens halb wahr. Man ist bei ihm auf das kinstigste Konjekturalverfahren angewiesen. Nun hat Veronese eines der zahlreichsten Gesamtwerke hinterlassen, und das könnte für das Dunkel über seinem Leben einigermaßen entschädigen,

wenn hier nicht eine sehr erhebliche Ungewißheit herrschte. Die Kunst der Spätrenaissance ist noch nicht allseitig und mit Methode durchgearbeitet, — man hört immer geschrieben und morgen dafür drei andere ab. Die Veroneser Kritik ist da der Künstler bei seinen vielen Aufträgen eine große Werkstatt hielt, besonders unbarmherzig gewesen. In



Abb. 10. Der Brand von Toborn. Veron. Veron. Nach einer Photographie von Herrn. G. G. in Tormach i. G. Veron. und Herrn. Port.

bei den Größten auf; kommt ein Specialkennner dann über einen der Späteren her und studiert sorgfältig sämtliche Originale, so geht es dann wie in einem Kontobuch zu: heute wird dem Meister ein Werk zu

verhältnismäßig wenigen Jahren ist das zu verlässlich echte Veronese-Werk auf einen Bruchteil zusammengeschmolzen. Von einigen zwanzig Veroneses in der Dresdener Galerie gelten nur noch vier (Abb. 67, 68, 73, 77),

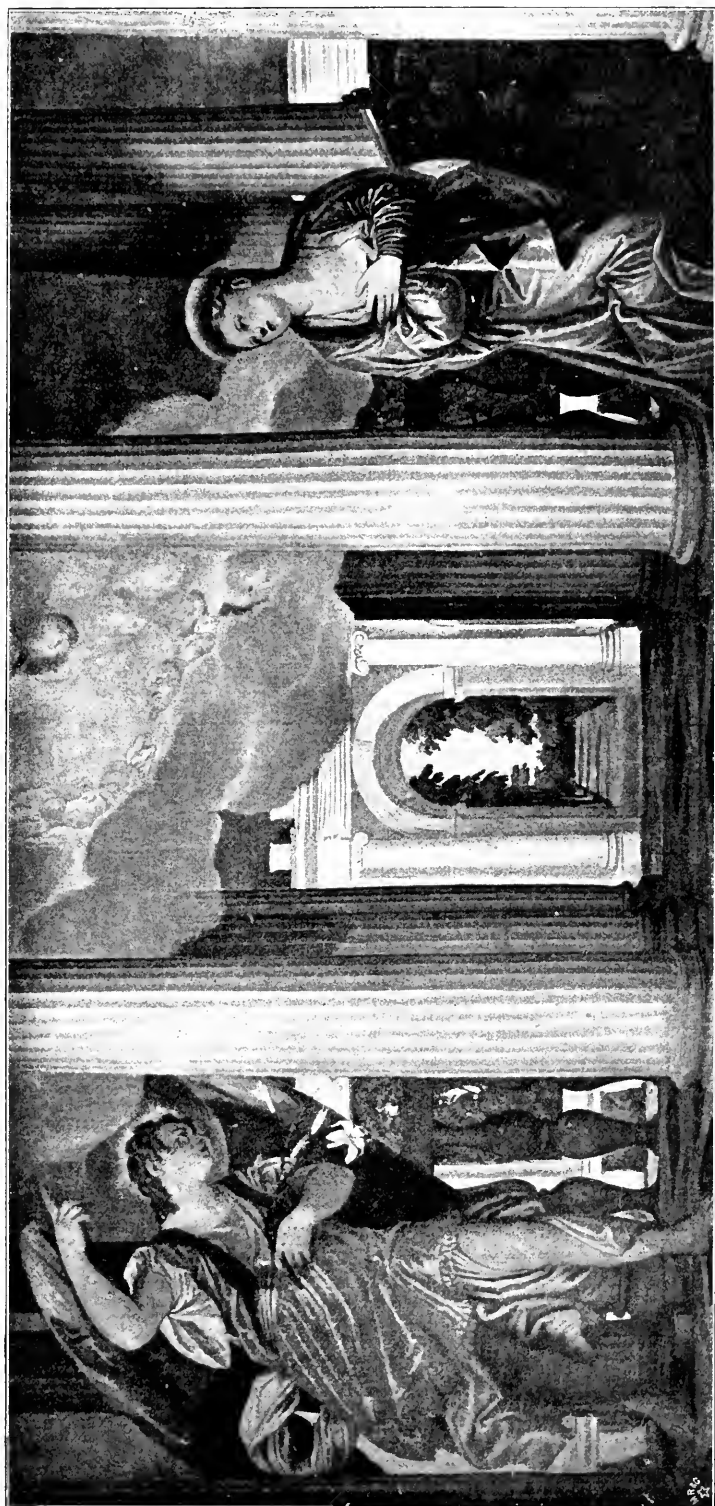


Abb. 11. Die Verkündigung. Florenz. Müggen.
 (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Bernad i. G., Paris und New York.)

von mehr als ein Duzend Münchener Werken noch zwei, von der großen Zahl der Dogenpalast Malereien in Venedig etwa sechs bis acht als zuverlässig echt, während das übrige der Schule zugeschrieben wird. In Madrid, Wien und den italienischen Galerien ist's gerade so, und nicht selten wird man bei der Nachprüfung zum Widerspruch gegen einzelnes Abprechen gedrängt. Der Dresdener Daniel Barbaro z. B. ist nach meiner, Wörmann beipflichtenden Ansicht Veronese wieder zuzuschreiben, da die ausgezeichnete Behandlung der Hand auf den Meister selbst weist, wenn auch das Bildnis sonst nicht sehr bedeutend ist. Je mehr aber aus dem Wust des Ungleichwertigen die besten Schöpfungen des Künstlers zusammenrücken, um so anziehender und berückender wird seine Physiognomie, — wir erkennen in diesem Schützling von Tizian, Sanjovino und Sanmichele, dem Freunde von Palladio, Alessandro Vittoria und den vornehmsten Aristokraten, wie der Barbari, Pisani, Contarini eine jener begnadeten Existenzen, die in schmetterlingshaftem Ganken durchs Leben mühelos ein bestechendes Werk nach dem anderen schaffen und höchste Anmut mit jener glücklichen Oberflächlichkeit verbinden, die den Schöpfer vor Qual und Sorgen schützt und allezeit ein unsterbliches Echo bei der Menschheit gefunden hat. Er besaß daselbe gottgegebene Naturell wie vor ihm Raffael und nach ihm Mozart, und auch er war in leichter Vollkommenheit ein heiterer Liebling der Grazien und Mufen. Dazu war er weltklug, denn er schrieb keine Briefe, und nur ein einziger ist durch Zufall erhalten und bei Guhl abgedruckt. Er wußte auch, warum er nicht schrieb und gegen die Welt zurückhaltend war. Aus einem Inquisitionenprotokoll von 1573, auf das noch zurückzukommen ist, geht nämlich unzweideutig hervor, daß Veronese ziemlich ungebildet und geistig unbehilflich war. Die Muße hatte ihre Gaben bloß auf sein Auge und seine Hände beschränkt. Das macht es vielleicht auch erklärlich, warum der scharfsichtige und so eifersüchtige Tizian diesem aus Instinkt zurückhaltenden Kollegen wohlgeinnt war und ihn förderte, — er fürchtete diesen besangenen Kopf nicht. Was man sonst von Veronese weiß, nimmt für ihn ein: er war brav, ehrlich, freimütig, von starkem Familieninn, sparsam, bescheiden, warm, ritter-

lich. Unter den anspruchsvollen, eifersüchtigen und vielfach tüchtigen Künstlern des schon etwas versumpften Venedig von 1550 bis 1590 ist er sicher die erfreulichste Gestalt . . .

Paolo Caliari, von seinem Geburtsort in Veronese genannt, ist 1528 zu Verona, als fünfter Sprößling von acht, dem Bildhauer oder Steinmetzen Gabriele Caliari geboren. Seine Jugend ist datenlos. Frühe Gabe offenbarend soll er das väterliche Handwerk bei Giovanni Careto erlernt haben und zwar mit überraschendem Erfolg. Sein Oheim mütterlicher Seite war der geschickte Maler Antonio Badile, und dieser ist vielleicht Ursache gewesen, daß sich beim Knaben bald Malersinn regt und er nach augenscheinlichen Beweisen einer stärkeren malerischen Begabung zu ihm in die Lehre kommt. Er wird urkundlich in den Veroneser Stadtslisten von 1541 als Schüler im Hause seines damals anscheinend unbeweibten Oheims angeführt. Von der Überlieferung ist verbreitet, daß er u. A. alle Stiche von Dürer, deren er habhaft werden konnte, nachgezeichnet haben soll. Das ist außer der Schöpfung von zwei Frühwerken vor seiner ersten Wanderung alles, was man weiß, und beweist eine ganz programmmäßige Malerjugend. Daraus, daß Paolo einer Künstlerfamilie entstammt, Vater und Oheim thätig waren, und sein Nachbildungsrieb sich früh regte, — daß er schon nach Sprossen des ersten Bartwuchses in seiner Vaterstadt eine sehr bemerkte Künstlererscheinung wurde — und wie über seinem gesamten Werk späterhin — so noch reiner über den ersten ein Hauch unsagbar frischer Jugend liegt, dürfen wir mit Recht schließen, daß das Leben im Elternhaus wie beim Oheim, dessen Lieblingsneffe der angehende Kollege natürlich war, herzlich und warm gewesen ist. Er muß eine goldene Jugend verlebt haben. Wessen Kindheit gedrückt, freudlos, voll unerfüllten Sehnsens ist, dem ist der Blütenstand von der Seele fürs ganze Leben gestreift, — Veronese aber hat ihn bis an sein Ende als frommer Kunst behaltn. — Der empfängliche Knabe muß auch früh von seiner Umgebung geistig angeregt sein und seiner Phantasie durch starke Eindrücke von außen jene Schwungkraft erworben haben und jenen Reichtum an Vorstellungen, die ihm seine mangelhafte Geisteserziehung nicht geben



Abb. 12 Christus und die Hebräerin. München



Abb. 13. Die heilige Familie mit der heiligen Theresen und der heiligen Katharina. Brüssel.

konnte. Diese Eindrücke wird Verona selbst verursacht haben. Anselm Feuerbach hat in seinem „Vermächtnis“ eine reizende Skizze im Telegrammstil gegeben, aus der Verona uns mit feiner Stimmung entgegentritt:

„Jetzt Verona; Frauen mit schwarzen Schleiern, römisches Theater. Die Etich, ein wildes gelbes Wasser, wälzt sich mitten durch die Stadt. Der Platz dei Signori,

eine stille trauernde Pracht, dabei heimlich und klein wie ein Zimmer.“

Mit drei Duzend Worten läßt sich der Ver-gangenheitsbauch über einem traumhaften Ort gar nicht köstlicher beschreiben. Verona ist eine sehr alte, malerische Stadt mit inter-essanter Geschichte; einer Amphitheatermure aus der antiken Zeit und Hausfassaden-malereien. Zudem war das Kunstleben reich



Abb. 14. Kreuzabnahme. Paris. Louvre.

und von Bedeutung, und Künstler wie Domenico Brusaporzi, Antonio Badile, Tullio India, Paolo Sarinato, Liberale da Verona, Bonifazio Veronese, Girolamo da Libri, Cavazzola, Francesco Morone standen in ihren Werken zum Teil auf einer Höhe, die den provinziellen Wirkungskreis überragten. Über den Jüngeren von ihnen liegt der Abenddunst von Venedig, dessen Schöpfungen als die örtlich nächsten ihnen vorbildlich waren. Sogar ein Frachtstück der Lagunenumflut, Tizians Himmelfahrt Mariä, befand sich seit Mitte der 1530er Jahre im Veroneser Dom. Zu diesem starken malerischen Eindruck von der Heimat kam der hochvoetische der Überlieferung, und der ist vielleicht für den Knaben Paolo noch wichtiger geworden. Die dynastischen Kämpfe der Scaliger mochten ihm als Stadtgeschichte

ebenso eingepaukt sein, wie das Andenken großer Söhne von Verona, z. B. des Vitteraturarchitekten Vitruv, des Dichters Catull, des Geschichtsschreibers Cornelius Nepos. Noch stärker aber müssen auf ihn jene Lokalsagen und Erzählungen gewirkt haben, die in Verona überall umliefen. Wie die eben genannten drei Söhne der Stadt im Altertum die bedeutende literarische Darstellung gemeinsam haben, standen auch die Veroneser im allgemeinen seit alter Zeit im fest begründeten Ruf, „fast alle herrliche Erzähler zu sein“. Von den beiden berühmten Liebesthemen des italienischen Mittelalters, „Francesca von Rimini und Paolo,“ sowie „Romeo und Julia“ stammt das letztere aus Verona und wurde 1524 von dem venetianischen Reiterhauptmann Luigi da Porto niedergeschrieben; nach seiner

Angabe hat er die wunderfame Geschichte, die Shakespeare durch sein Drama seitdem in alle Welt trug, 1510 mitten in den gefährlichen Kriegswirren mit Maximilian von einem veronesischen Bogenschützen gehört, den er wegen seiner nationalen Erzählungskunst zur Kurzweil für sich stets in seiner Nähe hielt. — Mag die liebliche Mumut und der Malerjunn Veroneses von der äußeren Erscheinung der Heimat und ihrer farbenfrohen Künstlersehule gewekt sein, — die uner-schöpfliche Phantasie mit ihren leichten, graziosen, herrlichen Gestalten, das Bedürfnis nach prunkendem Schmuck und breiter wie bunter Darstellung, die bewundernswerte Kunst einer fesselnden und stets belebten Gruppierung sind sein eigentliches Heimat-erbe. Giorgione, Tizian, Palma sind subjektive Dyrker, die ihre Empfindung über die Dinge der Außenwelt in schwelgenden Farben wiederklingen lassen, — Veronese ist vollkommener Epiker, — er ist einer der „herrlichen Veroneser Erzähler,“ — nur daß ihm statt des Wortes und der Schrift zufällig die Malerei das natürliche Ausdrucksmittel ward. In dieser intimen Beziehung zur geistigen Atmosphäre der Heimat liegt der Angelpunkt für das ganze Leben Veroneses. Das nichts-sagende Bild von Veroneses unbekannter Jugend kriegt jetzt auch Charakter, — ein nicht lärmender und gern allein bleibender Knabe spielt im Elternhaus mit den Geschwistern und lauscht mit klugem Köpfchen auf die Geschichten der Mutter oder älterer Anverwandter, er zeichnet und tuscht, er lernt hernach mit Riesenfort-

schriften beim Onkel Antonio, der vielleicht auch voll Schnurren steckte, — immer aber denkt er mit weit offenen Augen an die schönsten Geschichten und figurenreiche Vorgänge. Der Stil eines Menschen wurzelt ja, soviel Erziehung und Schicksale auch daran herumbilden, in den Märchentagen der Kindheit. Allmählich ist denn aus dem Knaben ein Jüngling geworden, dessen Zukunft man viel zutraut, er kriegt ein paar Aufträge und läßt unter seiner Leitung bei den Bestellern oder Käufern einige Madonnenbilder mit dem stolzen Selbstgefühl eines spanischen Granden aufhängen, — man hat ja seine sichere Anweisung auf die Zukunft in der Tasche. Eines Tags meldet sich diese Zukunft. Der kunstsinrige Kardinal Hercules von Gonzaga, ältester Sohn des Mark-



Abb. 15. Studie zu einem Heiligen. Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Vornach i. G.,
Paris und New York.)



Abb. 16. Heilige Familie. Paris. Louvre.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.

grafen von Mantua (Giovanni Federigo II.), lernt die Erstlingswerke Paolos, welche in S. Fermo und S. Bernardino zu Verona hingen, kennen und, da er ohnehin Veroneser Künstler beschäftigt, zieht er auch den jungen Caliari heran. Der wandert jetzt nach Mantua und soll dort im Dom gemalt und alle seine Nebenbuhler übertroffen haben. Das stimmt aber nicht, denn weder im Dom noch sonstwo befinden sich Arbeiten des jugendlichen Veronesen: er hat also entweder Tafeln gemalt oder die Verbindung mit dem Kardinal hat sich bald zer schlagen, — jedenfalls bleibt er nicht lange bei den Gonzagas. Wenn er jetzt vielleicht auch keine Tafeln und keinen jungen Ruhm nach Hause mitbrachte, so doch die Erfahrung von seinem

ersten Ausflug und die Erinnerung an Mantegnas Werke sowie die dekorativen Maleereien des Giulio Romano im Palazzo del Te. In der Heimat aber kommt er jetzt bald in Blüte. Er soll zunächst die Casa Contarini daselbst mit monumentalen Maleereien geschmückt haben, und dann sind zwei größere Schöpfungen von 1551 in der Nähe von Castelfranco beglaubigt. Die eine davon sind die mythologisch-historischen Fresken in der Villa Soranzo, die in kümmerlichen Resten und auf Leinwand gezogen, sich noch jetzt teils in Castelfranco, teils in England befinden sollen. In gleicher Weise und mit verwandten Themen schmückte er dann die Villa Fanzolo. Es sind Aufträge für einen jungen Anfänger, bei denen es dem Besteller



Abb. 17. Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter. Florenz. Palazzo Pitti.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

mehr auf dekorative Wirkung als auf Kunst ankam, und sie zeigen den jungen Maler denn auch trotz alles unleugbaren Geschicks noch ganz im Jahrwasser seiner Vorbilder in der Heimat, und zwar Badiers wie Cavazzolas, der ihn eine Zeitlang erheblich beeinflusste. Bei diesen Arbeiten wird als Freund und Gehilfe Paolos der vielfach mit ihm verknüpfte Zelotti genannt. Dieser äußerst talentvolle, als schüchtern und weltunläufig wohl ohne Grund geschilderte Künstler soll Mittheilung des um mehrere Jahre älteren Veronese bei Badiere gewesen sein. Jedenfalls ist sein Stil trotz größerer Weichheit dem des Freundes so verwandt, daß namentlich in Benedig viele seiner Arbeiten diesem bisher zugeschrieben sind. Eine Anecdote

berichtet, daß vor Veroneses Übersiedlung nach Benedig Todfeindschaft zwischen den Freunden ausgebrochen sei. Zelotti soll aus Neid gegen den Erfolg des jungen Meisters diesen überall verleumdet haben, bis er von dem Geschmähten dann in Verona auf offener Straße gestellt wurde. Als Zelotti auf die Vorhaltungen Veroneses mit Schimpfworten antwortete, soll dieser voll Jugendhize den Degen gezogen und auf den Freund losgegangen sein. Die Furcht vor Strafe wäre dann die wahre Ursache zu einem Entweichen des Beleidigten nach Benedig gewesen. Das ist sehr wahrscheinlich müßige Erfindung. Denn die beiden jungen Künstler haben später noch wiederholt zusammengearbeitet, als Caliari in seinem

jüngeren Bruder Benedetto, seinem Architekturmaler und Perspektiviker, wahrscheinlich schon lange eine brauchbare Hilfskraft besaß. Zog er Zelotti trotzdem heran, so deutet das auf eine ungetrübtte Freundschaft zwischen beiden, die gemeinsam hochgekommen waren. — Anfang der fünfziger Jahre waren diese Früharbeiten in Soranzo und Fanzolo beendet. Veronese mochte fühlen, daß es jetzt Zeit sei, eine größere Bühne zu betreten, wo er seine Kraft erfolgreicher als in der Provinz bethätigen konnte, — das Genie und das starke Talent hat ja immer den geheimen Drang zur Eroberung einer führenden Stellung in seinem Beruf und nur wenige vermögen ihn zu unterdrücken. 1555, in seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahr, zog Veronese nach Venedig, das er fortan nur vorübergehend verlassen sollte, und stieg dort in mehr als dreißigjähriger Wirksamkeit leicht und lächelnd zu glänzender Höhe auf. — — —

Veronese betrat die Lagunenstadt zur Zeit des äußerlich glänzendsten Aufschwungs. Kolossale Reichthümer waren angehäuft, der Sinn für Ceremonie durch eingedrungene spanische Sitten noch gesteigert, das Kunstinteresse durch Tizians Weltruf sowie seine und seiner Zeitgenossen Werke in früher nicht gekannter Weise entfesselt und für Kirchen und Kapellen, wie Paläste, zur größten Opferwilligkeit entflammt. Das Gefallen an Farben, kostbaren und schönen Stoffen, kunstgewerblichen Gegenständen, an den glänzendsten Festen, an frohsinnigstem Lebensgenuß wuchs von Jahrzehnt zu Jahrzehnt und hatte jene lebenswürdige Üppigkeit im Gefolge, die noch nicht lästerhaft ist und deshalb einen verführerischen Schimmer über ihre Ringer gießt. Das venetianische Leben war ein einziger sonniger Festtag, an dem kein Miston in die aufjubelnde Seele hineinklingt. Es gab große Patrizierklubs, wie die Compagni della Calza, welche es als unermüdlich betriebene Aufgabe betrachteten, wahre Wunderfeste zu veranstalten und das Vergnügen zu einer Art von Kunst zu erheben. Selbst in die kirchlichen Ceremonien griffen sie mit der Bereicherung und künstlerischen Erhöhung der Handlungen ein. Das Theater entwickelte sich rapide, — neben die derbe Volkskomödie traten die jenenischen Spiele der Vornehmen, die Poesie auf, zu denen die Musik in immer innigerer Verüh-

rung sich gesellte, — und Tintoretto, Bassari, Zuccari, Palladio, Sanjovino bauten Spielhäuser und malten sie aus. Zu lebensfroh aber war dieser Menschenschlag, als daß die Üppigkeit die Schätzung der edlen Lebenszierden untergraben hätte. Die Gelehrsamkeit wurde gepflegt und so geachtet, daß der Dokortitel dem Nobile einen Ehrensitze im Rat und andere Auszeichnungen verschaffte. Nicht minder reich entfaltete sich die Kunstpoesie im Stile Petrarca's, und der kurz zuvor verstorbene Cardinal Bembo, der sich die poetischen Sporen in seiner Jugend am Hofe der lebensfrohen Königin Catharina Cornaro zu Volo erworben, war hier das Haupt der Ravageri, Castaldi, Veniero, Molino, Zane, Capello und anderer gewesen, zu denen sich dichtende Frauen wie die Gaspare Stampa gesellten. Freilich war diese Kunstdichtung gespreizt und leer, aber sie war bei den Vornehmen gerade wegen ihrer konventionellen Art beliebt. Von stärkerer Individualität war nur der freche Witzling Arcetino mit seinen Komödien. Aber die Leute verstanden einen schönen Schein um sich zu verbreiten. Sie, Sanjovino, der geistvolle Dialogdichter Sperone Speroni, Bernardo Tasso bildeten mit Gelehrten gerade wie die Maler sogenannte Akademien, tafelten oft bei irgend einem von ihnen, einem reichen Patrizier oder ergingen sich in hochtönenden Gesprächen in den herrlichen Gärten der Insel Murano, „wo Rosen und Lorbeer bedeutungsvoll wuchsen“. Trotzdem aber die offizielle Litteratur erstarrt und formelhaft war, ist die venetianische Poesie dieser Zeit nicht belanglos: ihr Bestes lebte in der Volksdichtung der Erzähler an der Riva, in jenen reizenden Novellen, die, wenn auch entstellt und verändert, noch nach zweihundert Jahren lebendig waren und in einer kleinen Auswahl durch Gaudy uns überliefert sind. Das niedere Volk dichtete und sang dazu heiter seine Ritornelle, denn es war sorgenlos und daseinsfroh, wie kaum jemals eine Epoche es gekannt hat.

Am buntesten indeß gruppierte sich die Künstlergenossenschaft, in deren Wirken das Höchste lag, was dies Jahrhundert von Venedigs Blüte hervorgebracht. Tizian war das unbefristete Haupt, neben dem die Architekten Sammichele, Sanjovino, der Bildhauer Alessandro Vittoria, von den Ma-

lern Paris Bordone, der gerade hoch kommende Tintoretto, Drazio Vecelli, der zweite und dritte Bonifacio in erster Linie das

hes Ansehen, und die sonst so eiserne und eiferjüchtig auf ihr Ansehen bedachte Signorie verhätschelte sie und ließ sich von



Abb. 18. Krönung der Maria. Venedig. S. Sebastian.

Feld beherrschten. Nach dem venetianischen Kunstsystem der Malerkaste zugehörig und vor Geiz und Herkommen der „vielgeliebte Bruder und Kollege“ jedes Ausreichers, ge-

hoffen diese Künstler in Wirklichkeit ein ho-

Tizian Unglaubliches gefallen, — sein Welt-
ruf, seine Freundschaften mit Karl V und
Philipp II, mit vielen oberitalischen Fürsten
inponierten ihr nicht weniger wie seine
Kunst. Auch diese Künstler hatten, wie



Abb. 19. Das Kreuz von Heiligen und Engeln umgeben. Tuschzeichnung. Mailand.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.)

uns Molmenti, dessen prächtiger Schilderung wir hier folgen, überliefert hat, ihre Cirkel, und die Belage in Tizians reizendem Hause in der Straße dei Viri, von dessen Loggia man die Atraculer Berge er-

blicken konnte, hatten ihren Ruf. Wenn Camillo, Priscianese, Sansovino, Aricino, Zuccati, der Geschichtsschreiber Jacopo Nardi, denen sich oft schöne Frauen wie Paola Sansovino, Giulia di Ponte zugesellten,

hier zusammenkamen, dann wandelten sie in erhabenen Gesprächen durch den reizenden Garten oder kritisierten die eigenen wie die gesammelten Werke des Meisters in dem reich geschmückten Hause. Wenn der Abend aber kam, dann ergözten sie sich vom reich gedeckten Tisch hinweg an dem Treiben der Gondeln draußen und dem Gesang des liederreichen Volks, und bald erklang auch wohl von einem der Teilnehmer die knirschvoll gespielte Laute. Auch die jugendbolde Irene von Spilimberg, welche bis zu ihrem Tode, 1540, das Herz des alternden Tizians entzündet haben soll, hatte diesem Kreise angehört. Die jüngeren Künstler schlossen sich in anderen ausgelassenen Kreisen zusammen, in denen Veronese vielfach Vergnügungsrat war und seine verrufenen Schwestern oder die überaus schöne Hetäre Veronica Franco mit gleich sittenlosen Genossinnen das weibliche Element vertraten. In dieser ausgelassenen, tollen Welt, die lachend und mehr

aus Thorheit als schlechtem Instinkt sündigte, war Veronese eine der bezeichnendsten Gestalten für die naive Zeitmoral und Anhänger des Bösen aus Überzeugung. Genial und zugleich verderbt bis ins Mark, bestritt er sein wildes Leben mittels eines Erpressungssystems, das einzig in diesem Umfang geblieben ist. Der Kaiser, der König von Frankreich, die Päpste, Kardinäle, alle Fürsten von Italien, die Staatsmänner, Gelehrten, Künstler von Ruf beteiligten sich durch Gehälter, Geschenke, Ehrenketten an seiner Erhaltung und schrieben ihm gnädige Briefe, weil sie vor seinem zermalmenden Witz und seinen schonungslosen Pasquillen zitterten, in denen er stille Verachtung seiner schamlosen Forderungen rächte. Da er in Venedig nicht erreichbar war und sich wohl hütete, etwas Venetianisches anzutasten, war das sonst in Italien nicht fremde Beiseite-schaffen einer lästigen Person ausgeschlossen. Dieses Schicksal Veronese, sein Freund Tizian, Sansovino beherrschten



Abb. 20. Drei Heilige. Handzeichnung. Mailand. Ambrosiana.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

1555 als Triumvirat unter dem Namen einer Akademie die Kunstverhältnisse der Lagenstadt, welche in allen ihren Wunden an Farbe und Form und ihren tausend Reizen eines unendlich bewegten, vielartigen, fesselnden Lebens dem Thatgeschissinn des jungen Veronese zunächst wie ein dröhnender Orchesterrausch vorgekommen sein muß. Das war eine Welt, die rein künstlerisch das Herz jeder frischen jungen Kraft erzittern machen mußte vor Schöpfungslust.

Aber hier hoch zu kommen, war ein Kunststück. Tizian war eifersüchtig, Saniovino that nur, was sein Freund wollte, und die anderen Maler begrüßten einen Nebenbuhler gewiß nicht mit Freude. War doch schon 1506 Albrecht Dürer sehr ernst gewarnt worden, bei irgend einem Maler der Stadt zu speisen; und Benvenuto Cellini erzählt in seiner Selbstbiographie, wie er bei Florenz durch einen Kaplan vergiftet sei, an dessen Bruder er eine kleine Pachtforderung hatte, und wie der Kaplan sich dann öffentlich seines Streichs gerühmt habe. An überflüssigem Gemüt litt die Zeit der Renaissance gerade nicht. Es gelang Veronese trotzdem schnell durchzudringen, nachdem er Erfolg mit einem sofort in Auftrag erhaltenen Werk gehabt. Der in allen Sätteln gerechte Tizian hat ihn vielleicht zu Anfang seiner Geistesbeschaffenheit wegen noch nicht recht ernst genommen. Dazu war Paolo angenehm, geschmackvoll gekleidet, zurückhaltend, bescheiden, und dann soll er eine feine Art des Urteils über die Kollegen gehabt haben. Künstler bedürfen des Zuruß, um die Begeisterung frisch zu erhalten, — sie sind deshalb für Lob empfänglich und werden schwach, wenn dies Lob das trifft und Interesse für das verrät, was sie gelobt wissen wollen. Veronese verstand, wie es scheint, diesen Punkt in fremden Werken zu finden, und er gewann damit alle für sich. — Dieser erste Auftrag, der Veroneses Glück machen sollte, kam ihm, kaum daß er seine Empfehlungen abgegeben, von einem Landsmann, dem Prior Bernardo Torkioni vom Kloster S. Sebastian. Er sollte zunächst nur die Sakristeidecke der Klosterkirche, die vor kurzem neu aufgebaut war, mit einigen Bildern schmücken, aber der Ausfall dieser Arbeit, welche eine „Krönung Marias“ mit frühreifer Vollendung darstellte, zog weitere Aufgaben nach sich, und so brachte Veronese

im ganzen die ersten zehn venetianischen Jahre im Kloster S. Sebastian zu, — wie sein letztes Jahrzehnt andererseits hauptsächlich dem Dogenpalast gewidmet war. So schuf er denn nach der schönen Krönung, die im ganzen noch unter Tizians Einfluß steht, dabei aber auch noch Anklänge an Cavazzola aufweist, in der Sakristei so gleich an der Decke der Hauptkirche in mehreren Bildern die „Geschichte von Esther“, der schönen Nichte des Kammerers Mardochai, die vor Ahasver geführt und von ihm dann zur Königin erhoben wird, und dazu den Triumph des Mardochai, wobei Antonio Tassolo geholfen haben soll. Dies prachtvolle Werk, dessen Motive, wie überall bei Veronese, auch in Ölgemälden (Abb. 22, 23, 24) außerdem vorhanden sind, schlug durch; kaum waren die Gerüste entfernt und das Ganze sichtbar, so kamen die ehrwürdigen Väter von S. Sebastian mit weiteren Aufträgen, andere Klöster- und Kirchenvorsteher machten gleiche Wünsche geltend; in dieser Kirche von S. Sebastian aber drängte sich hoch und niedrig: Nobile und Proletarier weidete sich staunend an diesem Wunder von herrlicher Malerei, verständlicher Klarheit, Lieblichkeit und Adel der Erzählung, die nicht mehr und nicht weniger schilderte als das schöne Venedig selbst. Das packte durch seine neue und damals noch ganz unbegreifliche Weise. Hier sah man in tänzender Plastik bekannte Innenarchitekturen, hier sah man Senatoren, Patrizier, Gelehrte, den Dogen in ihren wohlbekannten Gewändern von Sammet, Hermelin, Brokat und Seide mit der gewohnten stolzen Würde sitzen und reden, — hier sah man auf dem besten Bild eine wunderbar schöne Frau in tiefster Bangigkeit von zwei freundlich zusprechenden Dienerinnen vor Ahasver geführt, der ideale Konterfei irgend eines thronenden Dogen war. Das Volk verstand es, wenn ihm Esther und Ahasver wohl auch fremde Namen waren, — es konnte sich den Vorgang in seiner naiven Weise als eine Gerichtssitzung oder sonst etwas deuten, — es war nichts Fremdes darin wie in Tizians Farbenmystik, welche genießbar nur den feingebildeten Sinnen sein konnte. Diesen vornehmen Sinnen aber wurde ihrerseits dabei wiederum geschmeichelt durch das treue Bild vom eigenen Leben, durch die elegante und bestechende Kunst und die

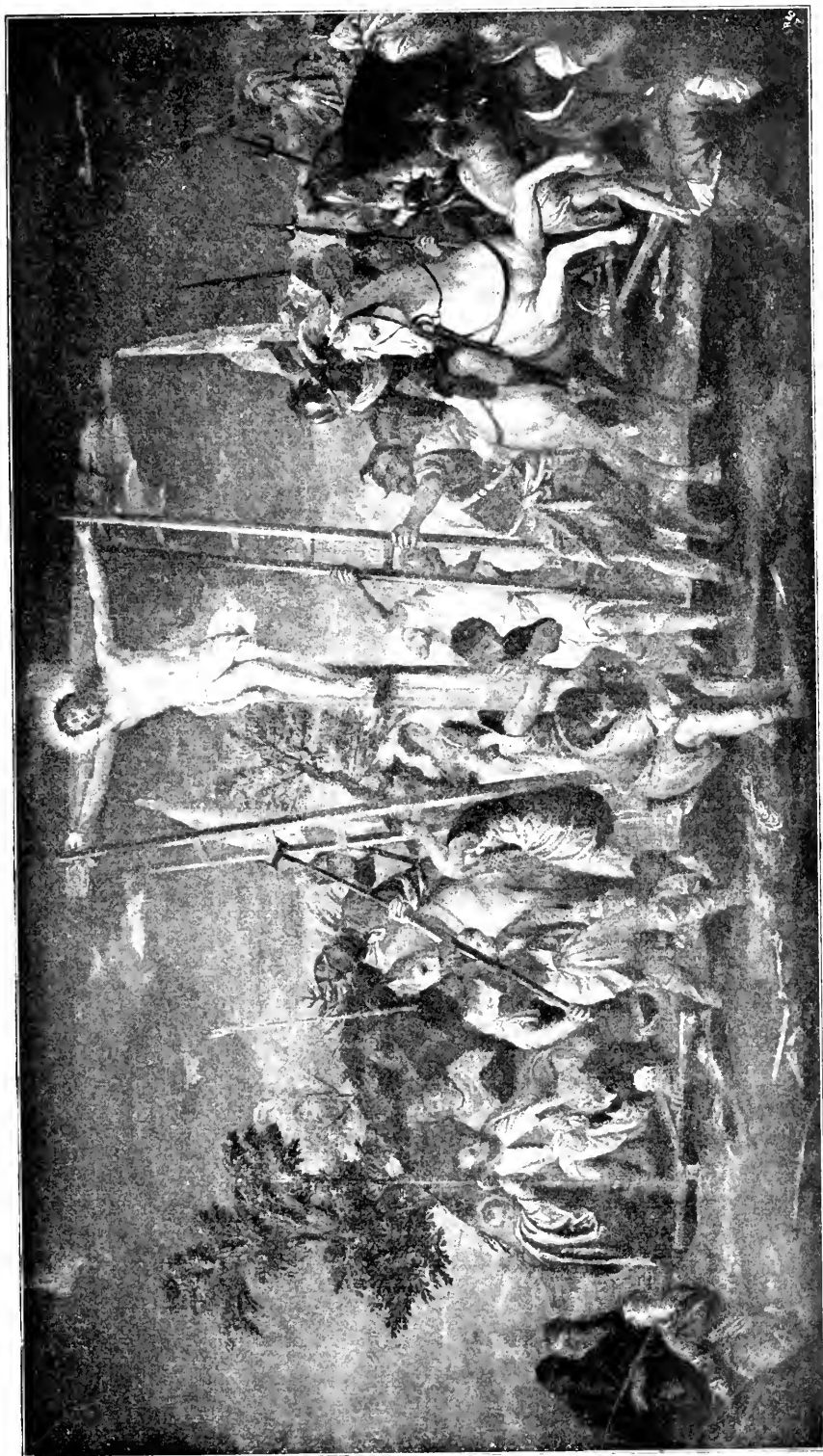


Abb. 21. Kreuzerhöhung. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Bernach i. G., Paris und New York.)



Freude am Gegenständlichen darin, die Venetianer, die Veronese sein Leben lang als eine venetianisch in jedem Nerv war. Zu diesen Galerie herbeizwingender Schönheiten ge- äußeren Eindrücken kamen dann noch zwei schaffen hat, wie in solchem Umfang und



Abb. 22. Gether vor Absäuer. Florenz. Uffizien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York.)

mächtige Glieder, deren Wirkung vielleicht die tiefste und ausschlaggebende war. Von jener Reihe ganz individueller Frauengestalten mit solch einem sicheren Griff sich kein zweiter Künstler des Gleichen rühmen kann, war in dieser Esther die erste gegeben.



Abb. 23. Esther. Galerie Czartoręski.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

Feuerbach, der selbst ein Fühler für raffige Frauenschönheiten war, sagt in seinem Vermächtnis von dieser gewichtigen Seite in Veroneses Kunst:

„Man nehme jeden beliebigen Frauenkopf aus dem Bilde heraus und man wird staunen über die Formvollendung und seelenvolle Schönheit desselben. Es sind nie Loretten, sondern stets Frauen im edelsten Sinne.

Ich kenne keinen Maler, dem es vergönnt gewesen wäre, aus nächster Umgebung den Extrakt seiner Zeit zum vollendeten Typus zu gestalten, wie Veronese.“

Die venetianischen Frauen waren die schönsten von ganz Italien, die haremsartige Abgeschlossenheit der Vornehmeren verstärkte den Nimbus um ihre Schönheit und ihr Dasein, und die S. Markus Männer waren sinnlicher als irgend ein italienischer Volksstamm. Hier, wo Jünglingsverwegen-

heit und äußere Manneswürde außerordentlich hoch geschätzt wurde, war süße Frauenschönheit Genie und erhabenste Tugend, und der Maler, welcher durch eine glückliche Darstellung dieser Art alle Männerherzen schneller schlagen ließ, hatte im Augenblick seine Gemeinde. Und diese erste der veronesischen Frauengestalten scheint mir dazu in vieler Hinsicht die glücklichste und am meisten zur Propaganda für den Künstler geeignete, denn in ihr mischt sich der tiefe Blick jugendlicher Kunst in die Natur selbst mit dem Raffinement einer virtuoson Zeit. Der Reichtum der kaum vom Wieder gebändigten Formen in kostbaren Gewändern, die königliche Erscheinung, die Vollkommenheit des reizenden Gesichts mit seinen zierlichen, aber nicht kleintlichen Partien ist von der Art, wie sie von jungen Männern bewundert wird. Der Vorgang aber, die zitternde und halb bewußtlose Bangigkeit der von den Dienerinnen gestützten und aufgemunterten Jungfrau ver-

rät jene liebliche Seelenreinheit, die reifere Männer an den Frauen besonders lieben und für die erst sie das feine Wertverständnis haben. Veronese hatte mit dieser Figur alle Kreise und alle Lebensalter der schönheitsgeligen Markusjöhne gewonnen. — Ein zweiter wichtiger Punkt war dazu die eigentümliche weltliche Auffassung des biblischen Themas in dieser kirchlichen Darstellung, die wohl ganz unbemerkt den *genius loci* nicht minder fein traf. Der Venetianer war ebenso tief fromm als weltlich wild, was er reinlich zu scheiden wußte. Heute feierte er das tollste Bacchanal und beging skrupellos die liederlichsten Streiche, morgen berente er knirschend am Beichtstuhl seine Sündhaftigkeit. Er war ein großes Kind, das ebenso befangen als weltföchtig war, an welchem Zwittercharakter seine engen Beziehungen zum Orient und seine Berührungen mit dem Mohammedanismus Schuld trugen. Der gute Kern in ihm erhielt seine Frömmigkeit, weil er sich wohl bewußt war, daß ihm viel vergeben werden mußte. Aber er machte sich die Sache bequem. Wie ihn Heirat und Liebe zwei heterogene Dinge waren, so auch Kirchenceremonien und Glauben, Priester und Frömmigkeit. Das Festgepränge an heiligen Tagen gehörte nur seinem äußerlichen Vergnügen an, die Hier-

archie miterdrückte er mit eiserner Hand, damit sie ihm nicht ein unbequemer Störenfried wurde. Dieser Kindskopf wurde deshalb so wenig eigentlich frivol, als er bigot wurde, und wenn er in ernster Stunde in sich gegangen und sich mit seinem Gott versöhnt hatte, dann feierte er die Fürbitte seines Specialheiligen in seiner Ortsmanier hernach mit Walzermusik und Gläserklirren. Und hier traf Veronese gleichfalls mit seinem Stil und seiner Darstellungswelt den richtigen Ton. Schon die Quattrocentisten wie Cima und Carpaccio hatten mit größerem Realismus als das übrige Italien in ihren heiligen Geschichten venetianisches Leben dargestellt, aber doch noch streng und voll kirchlicher Gesinnung. War schon das Estherthema mit seiner alttestamentlichen Schilderung von polygamischen Despotenwonen ein bedenklicher Gegenstand für eine Kirchendecke, so vollends in diesen Veronesischen Auffassungen. Hier ist nicht ein alttestamentlicher oder kirchlicher Zug vorhanden, sondern das Ganze nur ein ins Moderne übertragenes geschichtliches Sittenstück, in dem recht weltliche Gefühle zu Tage treten. Aber dies *mixtum compositum* im Kirchenraum: unten für Ohr und Nase Bußpredigt und Weihrauch, — für das andächtig nach oben gerichtete Auge ein

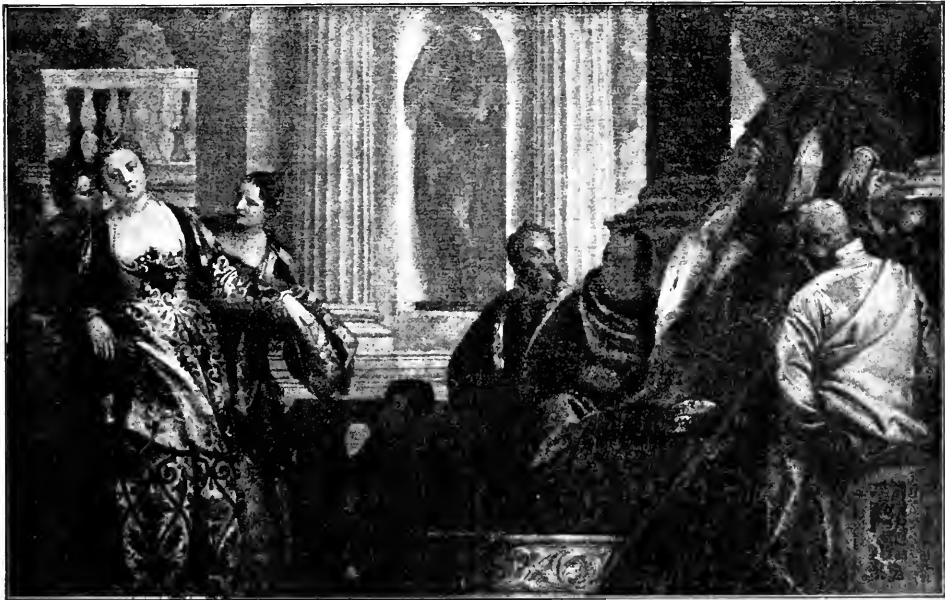


Abb. 24. Esther vor Ahasuer. Paris. Louvre.

Erinnerungsichmans an alle Freuden der schönen Erde draußen, — das war der Zwiegefang, der jedes echte Venetianerherz erquickte. Darum war Veronese der ge-

Seite enthalten, wenn auch nicht so durchdringend wie bei Tizian und Giorgione. Der Schauer großer Kunstprobleme, das verzweifelt-sehnüchtige Verlangen, nie bis-

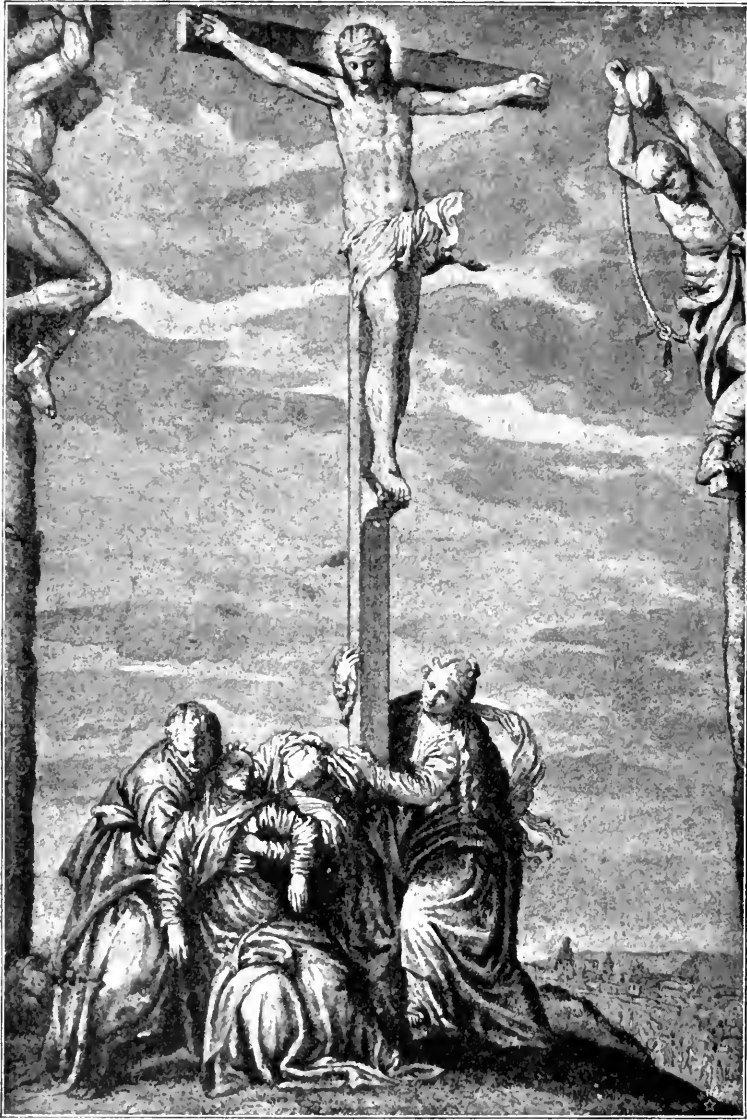


Abb. 25. Weinung Christi. Handzeichnung. Mailand. Ambrosiana.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York.)

schte Kirche seiner Zeit, obgleich er nicht ein richtiges religiöses Bild geschaffen hat. — Das venetianische Parfüm des Cinquecento aber ist in seiner Kunst — und zwar schon in diesen Frühmatereien ausgebildet — auch nach der materi-

her Gesehenes an Schönheit und Herrlichkeit zu bilden, der Schöpfungsdrang einer leidenschaftlichen Menschenseele oder wie man sonst metaphysischen Trieb nach seiner individuellen Art näher bezeichnen mag, war ihm nicht gegeben. Das war auch nicht eigentlich venetia-

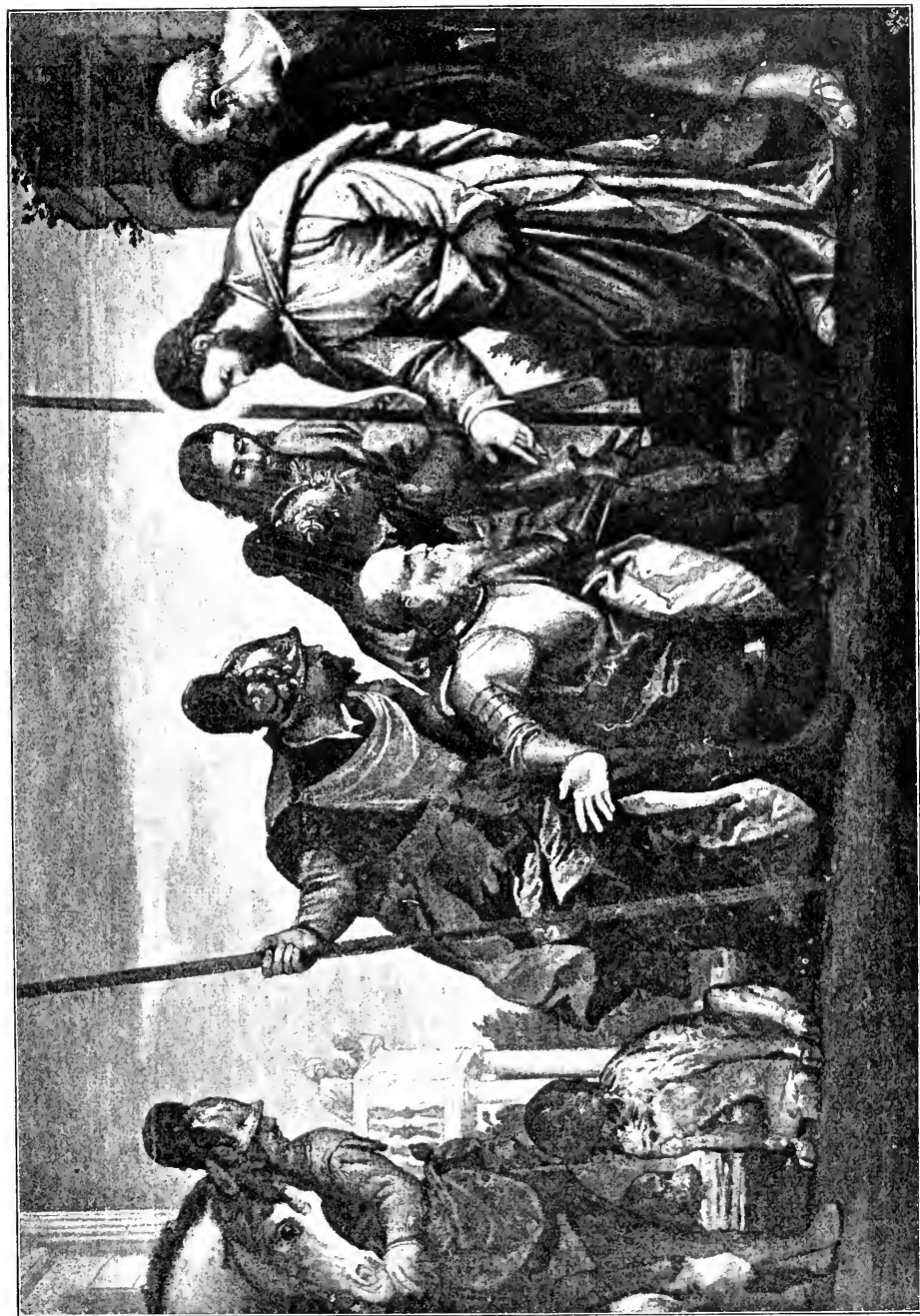


Abb. 26. Jesus und der Hauptmann von Kapernaum. München.



nisch, sondern giorgionest, michelangelest, das war die Art Tizians. Als Maler ist Veronese durchaus Virtuose. Michelangelo, Raffael, Correggio, Tizian haben für ihn gearbeitet; den späteren in S. Sebastian an den perspektivischen Kunststücken sehen, die er als Malerscherze gemacht hat. Ein so täuschend in offener Thür gemalter Jäger z. B. ist



Abb. 27. Maria mit dem Kinde und Heiligen. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfängl in München.)

er hat von ihnen gelernt, ohne gerade im Einzelnen ihre Manier zu benutzen; er kann sehr viel und schafft mit Leichtigkeit, weil seine Phantasie mit Vorbildern angefüllt ist und er technisch alle Kniffe kennt. Man kann dies bei seinen Werken in Vase und

in Vase zu sehen, daß er von Fleisch und Blut gezeichnet haben muß, als die Farbe noch ohne Patina war. Weil er ganz sicher auf, als wenn er eine Momentphotographie hätte benutzen können. Die strengere Floren-



Abb. 28. Zwei Saturn von Nymphen geschunden. Handzeichnung. Dresden.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Tournai i. G., Paris und New York.)

stiner Kompositionsregel, die schon Tizian durchbrach, beachtet er selten, — er hat eben nichts Bedeutendes zu sagen, sondern will nur zwanglos nebeneinander erzählen, wie schön und farbenreich die Sache war; darum bevorzugt er auch die breiten Bilder von geringerer Höhe. Er modelliert seine Vordergrundsfiguren meist gut, worin sich seine einstige Bildhauerlehre äußert, während er im Mittel- und Hintergrund mehr das koloristische Zueinandergehen bevorzugt, wie es bei den Venetianern vielfach zu finden ist. Seine Zeichnung ist lebendig, die, oft überraschend, hastig, hängt mit der Vorliebe für augenblickliche Posen zusammen, ist vielfach sehr gut, oft aber auch nachlässig, und man fühlt, daß es ihm nicht darauf ankommt. Nach den meistens packenden Gegenständen, die er, wie seine Menichen, äußerlich aufsaßt, aber stets in jedem Teil interessant,

anmutig, mehr blendend als ergreifend behandelt, ist seine Farbe das Schönste. Gelb, Rot, Blau, Weiß kehren in allen Abstufungen bei ihm wieder, — leicht, breit, durchsichtig aufgetragen wirken sie doch ohne starke Kontraste und ohne tiefe Schatten bunt und nicht selten ein wenig hart, aber wie ein dem Auge angenehmer Feldblumenstrauch. Dazu ist eine Flut silbrigen Lichts in sehr vielen seiner Bilder, wie es in dieser Durchsichtigkeit und milden Reinheit kein Venetianer herausgetriegt hat. Er ist darin Norditaliener bis an sein Ende geblieben und hat den Venetianern den frischen, kühlen, heiteren Sinnenfreude entsprechenden Silber-ton hinterlassen. Durch goldige Tiefe des Tons hat er fast niemals die Seele ins Mystische gezogen, — er berührt und reißt nicht eigentlich hin wie die großen Gewaltmenschen der Kunst, auf die man schimpft

und sie dann anbetet, — sein Temperament ist von einer gewissen Sprödigkeit und sehr viel mehr Auge und Handgelenk in seiner Kunst als Seele. Aber er erfrent überall durch eine leuchtende Fülle von Heiterkeit und Lust der kräftigen Lokalfarben, durch gewinnenden Rhythmus, in dem jeder Klang vollendet, schön, reingestimmt und fast nie unedel ist. Er sieht die ganze Erscheinungswelt um sich herum als Farbenspiel und seine unerschöpfliche Palette wird kaum für einen Augenblick ein Menschenalter lang aus der Hand gelegt, damit ihm nur nichts entgeht. Er reagiert so sehr auf den äußeren Sinnenreiz, daß ihm Himmel, Erde und Wasser, Architektur, Menschen, Tiere, Stoffe durchaus gleichwertig werden, — nur bei seinen entzückendsten Frauengestalten wird er persönlicher und kann bis zu einem gewissen Grade sogar verführerisch werden, aber auch hier ertappt man gleich den, allerdings liebenswürdigsten, Caneur: ihn reizt auch bei der leibhaftigen Venus in erster Linie doch das farbenbunte Kleid aus kostbaren Stoffen, das Geschmeide, eine überausreiche Geste oder Haltung, — sehr selten nur stellt er nackte Körper dar. Denn hier sind so intime und feinartige Probleme, daß

dieser blendende Kolorist sein Versagen fühlt. Ein älterer Kritiker hat von ihm gesagt, daß er „mit der Farbe schreibt“. Das ist ein guter Ausdruck. Er weist darauf hin, was Veronese im Grunde ist: kein Dichterkünstler, sondern nur ein in jedem Teil interessanter Episodenschilderer, — kein Farbenmusiker mit dem unwiderstehlichen Zauber des Tones, sondern ein Farbenaccordvirtuose von herückendem Reichtum des Ausdrucks. Er ist einer von den herrlichen Erzählern Veronas, der wortklangfroh stundenlang zu schildern versteht und dem die schöne Silhouette eines schlanken Hundes, ein Murton, der Goldhaarichimmer einer liebreizenden Herrin dabei meist wichtiger wird als die Fabel selbst. — Für solche unendlich liebenswürdige Kunst war in der Lagunenstadt der fruchtbare Boden vorhanden, und man darf annehmen, daß ihm daher auch das Fußfassen und die eigene Weiterentwicklung viel leichter ward, als dies gemeinhin geschieht.

Die Mönche von S. Sebastian hatten dem jungen Künstler alsbald die Ausmalung der gesamten Kirche innerhalb einer Reihe von Jahren aufgetragen, — Tizian begünstigte ihn und lobte ihn sogar öffentlich,

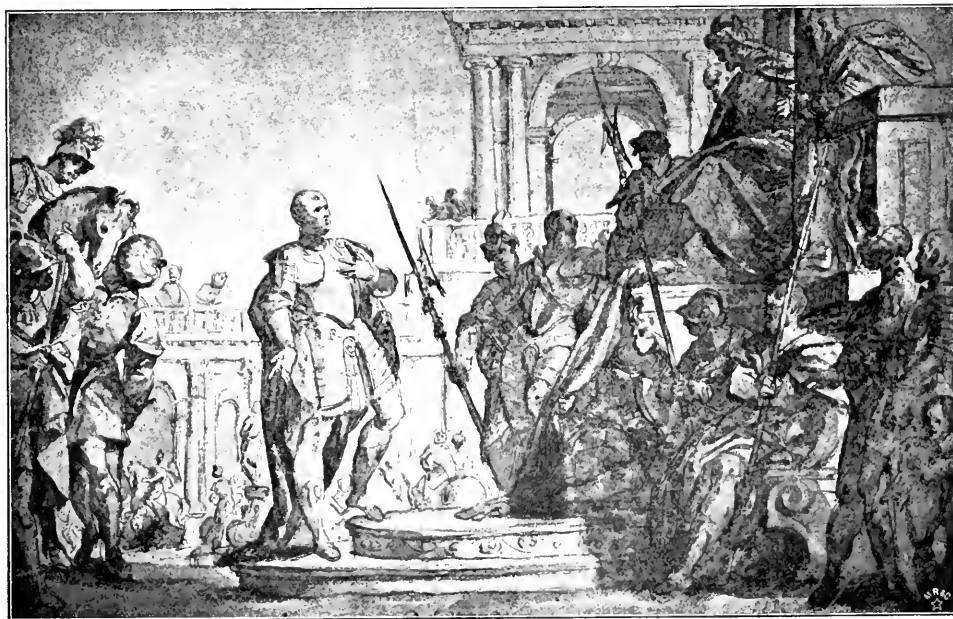


Abb. 29. Skizze zu einem Historienbild. Handzeichnung. London. British Museum.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. E., Paris und New York.)

was bei dem Ansehen des achtzigjährigen bekannt. Steht doch selbst die Datierung
Hauptes der venezianischen Künstler eine der erhaltenen Hauptwerke Paolos noch auf
Ehre und die glänzendste Empfehlung für so unsicheren Füßen, daß aus der Stilistik



Abb. 30. Bildnis des Paolo Guarienti. Verona.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

größere Aufträge war. Vielleicht hat Zan- wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit die
vino den jugendlichen Veronesen schon jetzt Reihenfolge, aber nur vereinzelt ein ge-
beschäftigt, aber Zicheres ist hierüber nicht nauer Zeitpunkt festlegbar ist. Was Vero-

nese an kleinen Werken geschaffen, wie er nicht beliebten Tintoretto, der in dieser Zeit gelebt, mit wem er verkehrt, auf welchem zu Ansehen kam, damit die Kreise gestört Fuß er namentlich mit seinem engeren werden sollten. Bei so engem Nebeneinander- Nebentbhler Tintoretto stand, ist dunkel. wirken, wie diese Kunstmittelpunkte Italiens



Abb. 31. Studie zur Marter des heiligen Sebastian in S. Sebastiano zu Venedig. Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.)

Intim mit dem letzteren war er schwerlich, es mit sich brachten, war die Intrigue ohne-
denn das geistliche Lob und die Gönner- hin alltäglich, und dies besonders in dem
schaft Tizians ist von dem Verdacht nicht wegen seiner diplomatischen Verschlagenheit
frei, daß dem etwas mürrischen und darum in der ganzen Welt verrufenen Venedig. —

Veronese scheint 1557 nimmehr einen Besuch in Verona bei den Eltern gemacht zu haben, um diesen, dem Onkel Maler und Meister und den anderen Verwandten sich mit seinem jungen Hauptstadtruhm vorzustellen. Es ist nämlich aus dieser Zeit das Bildnis eines Veroneser Edelmannes, Guarienti (Abb. 30), erhalten, das heute noch im dortigen Stadtmuseum hängt. Ein ganz prächtiges Werk. Der Dargestellte posiert nachlässig in eiserner und gestreifter Ritterrüstung mit vorgehobenem linken Knie, hält die eine Hand am Degenknauf, die Rechte hoch auf den Streitkolben gestützt, der auf einem Sockel mit dem abgenommenen Helm und Zinschrift an der Vorderfläche aufsteht. Die Turnierlanze mit dem

Wappenfähnchen lehnt dahinter gegen einen Baum. Außerordentlich geschickt und realistisch ist diese Rüstung gemalt, aber noch besser ist dies biedere, breite Gesicht mit dem graugemischten kurzen Kopf- und dichten Barthaar durchgebildet, in dem die gutmütigen Augen prüfend zur Seite blicken und der rötliche Nasenglanz sehr beredt von mancher, bei fröhlichem Weingelage verbrachten Nacht erzählt. Nicht minder ausgezeichnet ist die Hand mit den charaktervollen und starken, aber nicht geistlosen Fingern behandelt. Der Dargestellte ist ganz augenscheinlich dem Typus nach von wenig gekreuzter germanischer Abstammung, — eine in Oberitalien nicht seltene Erscheinung, — und das Bild in seinem kräf-



Abb. 32. Heilige Katharina. Florenz. Uffizien.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Tournai i. G., Paris und New York.)

tigeren, wohl noch von Cavazzolas Vorbild bestimmten Stil spricht uns fast unitalienisch, sicher nicht venezianisch an.

Der Aufenthalt in Verona, dessen Nachweis auf diesem Bildnis beruht, dürfte nicht lange gedauert haben, denn Ende 1557 oder Anfang 1558 haust Veronese wieder auf seinen Gerüsten in S. Sebastian, und in großer Schnelligkeit entstehen dort eine Anzahl Werke, in denen seine Sicherheit schnell wächst und alle Merkmale seiner Eigenart sich entwickeln, wenngleich diese Schöpfungen nicht zu seinem größten Hauptwerken gehören und deshalb nur kurz gestreift werden können. Bemerklich ist bei ihnen die, übrigens bei allen

Venetianern vorhandene, Neigung zu Allegorien mit einem großen Apparat von Personen und Hilfsmitteln. Venedig hatte außer dem spanischen Hof das ausgebildetste Ceremoniell, das Ceremonienstück hatte hier die reichste Pflege gefunden und historische, religiöse, genrehafte Darstellungen wurden vorwiegend in seiner Art

gelöst. Diese Künstler mieden es, ein Problem von innen her und mit geringem Aufwand zu lösen, — sie verstanden es überwiegend kaum, wie alle Menschen, die vor sich selbst flüchten, und erzählten in langer Geschichte, wofür drei Worte genügten. Veronese stand hierin noch weiter zurück, als dies mit Tizian schon der Fall war. Darum gelangen ihm solche Episodenbilder wie die der Eithier viel besser als Motive, in denen mittels der Auffassung von einer einzigen Person eine Ideenfolge auszudrücken war; manche seiner Schöpfungen muten sogar sonderbar an, wenn man die Ideen und ihre Durchführung betrachtet. Das ist schon bei diesen folgenden Bildern in S. Sebastian sehr auffällig. Er malte hier zunächst für den Hauptaltar eine „Krönung der Maria“ (Abb. 18)



Abb. 33. Skizze zu einer Maria mit dem Kinde. Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dor-
nach i. G., Paris und New York.)

und dann in Fresko an die Wände drei Szenen aus dem Martyrium des Klosterheiligen, welche von Sibyllen, musizierenden Engeln, Heiligen, Aposteln umgeben sind. Das Hauptbild, zu dem in Wien ein zeichnerischer Entwurf vorhanden ist und wie alle einfarbigen Blätter des Künstlers deutlich seine Art, vollkommen materiell zu sehen und gleich auf Farbe hin zu entwerfen, erkennen läßt, stellt den heiligen Sebastian in der üblichen Weise an eine Säule gefesselt und mit Pfeilen gepeicht dar (Abb. 31). Das Sebastianmotiv ist ein sehr alter und sehr beliebter Vorwurf in der italienischen Kunst, — es reizte viele Jahrhunderte lang die Kisten sowohl durch das psychologische Problem des Todeskampfes als auch mit der Darstellung eines jugendlichen nackten Körpers,



Abb. 34. Studie. Florenz.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York.)

dem der Künstler sich hier ungescheut zuerst hingeben konnte, als noch sonst die nackte Darstellung seitens der Kirche im allgemeinen streng verpönt war. Der Sebastian ist der Apollo der christlichen Kunst, hat ein neuerer Schriftsteller fein bemerkt, und in der That hat sich, unbewußt vielleicht, etwas Heidnisches, eine dunkle Erinnerung an den Körperlichkeitskult der Antike in der unendlich zahlreichen Behandlung dieses Stoffes zur Renaissancezeit hinübergerettet; und soviel christliche Ergebung auch in der Auffassung angestrebt ist, bleibt sehr oft ein nichtchristliches Übergewicht der

idealen Form in Wirksamkeit. Veroneses Sebastian in seiner kühnen Körpersilhouette bildet eine doppelte Ausnahme. Er ist nicht antik, aber auch nicht christlich, — er hat nur eine äußerliche Beziehung zur Legende, — er ist vielmehr ganz venetianisch. Dieser Heilige, den andere Märtyrer und Mönche wie heilige Frauen umgeben, ist in seiner vorgebungenen Haltung mit dem malerischen Unriß recht weltlich und pflichtvergessen, denn er stirbt nicht gottergeben, sondern schaut freudig zur Madonna hinauf, die mit dem Kinde und von musizierenden Engeln umgeben auf einer Wolke so aufmerk-

sam gegen den Maler über dem Heiligen erscheint, daß ein Schatten davon auf den nackten Körper fällt und Gelegenheit gibt, ihn zum malerischen Mittelpunkt zu machen. Man sieht, worauf es Veronese hierbei seiner Vision gemäß ankam und wie wenig fähig er war, den roßigen Todestraum des Märtyrers mit rein psychologischen Mitteln auszudrücken: er braucht dazu eine umfangreiche Scenerie. Dann schmückte er die Orgeldecke noch mit einem „Wunder am Teich Bethesda“, einer „Reinigung Maria“, sowie einer „Geburt Christi“, bei welchen Arbeiten er wahrscheinlich Gehilfen gehabt, und zwar wohl schon seinen jüngeren Bruder Benedetto, den wir auf seinem ganzen späteren Lebenswege finden. Um 1560 dürfte dies alles abgeklommen gewesen und nunmehr eine Pause eingetreten zu sein. Denn jetzt finden wir ihn wieder auf dem Festlande und beim Schmuck von Villen und Palästen. Das Wertvollste hiervon sind seine mit Zelottis Hilfe geschaffenen Darstellungen in der Villa Colleoni zu Triene im Vicentiner Gebiet, welche dem Grafen Vorti gehörte. Solche Aufträge: der Schmuck eines vornehmen Heims mit Bildern eines heiteren Daseins, wie es sich in ihm abspielte, — mit Spielen, Jagden, Festen, Parzieren, Frauen, — mit den bunten und entzückenden Reizen des flüchtigen Augenblicks, — verheißenden Gebärden, übermütigem Scherz, dem Sonnengegangel auf einem kostbaren Gewand und fließenden Lirien grazibler Bewegung, — mit einer un-

versieglich frischen Genußlust an jeder Gabe des Zufalls schufen Paolo die großen Seelenfeiertage seines Lebens. Hier war der Maler der großen Welt auf den Laguneninseln uneingeschränkt auf der Fährte seiner innersten Neigungen und ihm gelang das Reizvollste, was er hervorgebracht. Man sieht es an diesen kühnen Linien und schwingbeseelten Kurven, man fühlt es in diesem schimmernden, zarten, frischen Bouquet der dunkelsten Farben. Es ist erträulich dabei, mit welcher Kunst er die so überaus schwere, große Selbstbeherrschung und Ausdauer, nicht minder große Klarheit der Absicht erfordernde Freskotechnik handhabt, die aber alle diese Mühen freilich mit einer hohen Schönheit und Reinheit der Wirkung lohnt. Dieser olympische Geist geht selbst auf die historischen Vorgänge über, die er im unteren Saal der Villa neben einzelnen Gestalten schuf. Scävola vor Porjenna, Sophonisbe und Massinissa, Keryx die Attribute der Griechen empfangend, das Gastmahl der Kleopatra sind die Vorwürfe, die, vereinzelt in naiver und noch befangener Anordnung, im ganzen doch einen harmonischen Eindruck hervorrufen. Dazu kommen noch freie Figuren wie gemalte Plankten, Blumengewinde, Früchte, so daß diese Arbeit, auf welche die verwandte in Maier sich aufbauen sollte, das Können Veroneses in seinem großen Reichtum nach allen Seiten fast offenbart.

Diese spätere Landhausmalerei zu Maier setzt einen Markstein in Veroneses Leben wie in seine künstlerische Entwicklung und dies



Abb. 35 Studie zu einer Hochzeit von Rana. Weimar.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

eben erwähnte Diene weist schon unmittelbar darauf hin, — aber zwischen Diene und Maier liegen noch drei der bedeutendsten Werke, so daß wir dem Abschnitt zwischen 1560 und 1566 als den ungefähren Zeitpunkten beider Zeitlandschöpfungen eine besondere Aufmerksamkeit widmen müssen. Hier sind noch streitige Punkte vorhanden, und die Datierung läßt sich bei mehreren Arbeiten so wenig sicher ermitteln, daß man dieselbe offen lassen muß. Am frühesten dürften die Konkurrenzmalereien im neuen Bibliothekbau des Sanjovino anzusehen sein. Hier waren einundzwanzig Darstellungen zu vergeben, und sie wurden, wohl nicht ohne Einwirkung Tizians, an Veronese, G. Salviati, B. Franco, Schiavone, Zelotti verteilt, so daß ersterer drei Felder mit den allegorischen Gestalten der Musik, der Mathematik und des Ruhms auszumalen hatte. Natürlich waren diese Vorwürfe für den berufenen Frauenmaler von Venedig wie gefunden, um seine Träume von liebreizenden Huldinnen in Malerei umzusetzen und Brotat, Geschmeide, Attribute in virtuoser Meisterschaft der Darstellung anzubringen. Diese reizenden Kompositionen seines ersten Staatsauftrages brachten ihm jetzt auch den ersten offiziellen Erfolg. Die Kommission wollte den besten der Künstler für eine Auszeichnung vorschlagen und rief Tizians Entscheidung an; der soll die Nebenbuhler des Veronese veranlaßt haben, ihn rückhaltlos als den Sieger im Wettstreit zu bezeichnen. Jedenfalls erhielt Paolo die damals übliche Ehrenkette, die er fortan seiner Kleidung für Prunk entsprechend auch trug.

Gleichfalls an den Beginn dieser Periode wird ein umfangreiches Wandbild im Saal des Großen Rats im Dogenpalast: „Fußfuß des Barbarossa beim Papst“ gesetzt, dessen Urheberchaft ihm von anderer Seite abgesprochen wird und das man sogar Tizian zuschrieb. Da das Bild 1577 mit diesem Teil des Palastes verbrannt ist, scheint diese Frage belanglos.

Nicht aber entzieht jenes Werk Veroneses, das mit seinem Namen eng verknüpft und seine berühmteste, wenn auch nicht schönste Schöpfung ist: die 1562—1563 für das Refektorium des Klosters von S. Giorgio Maggiore gemalte „Hochzeit von Kana“, welche sich jetzt zu Paris im Louvre (Abb. 36)

befindet. Veranlaßt ist der Auftrag zu diesem Werk wahrscheinlich durch den berühmten Architekten des auf einer Lagune gegenüber der Riva dei Schiavoni gelegenen Klosters, Sammichele, welcher der Ueberlieferung nach einer der ersten Gönner und Aufmunterer des jungen Veronesen in Venedig gewesen war. Die Mönche wollten ihren Speisesaal mit einer passenden Darstellung schmücken, der Künstler hatte vortrefflichen Ruf, und es war bekannt, daß er Klöstern und Kirchen gegenüber oft kaum die Selbstkosten deckende Honorare forderte. Nach dem erhaltenen Kontrakt war das Kiesenwerk von 1562—1563 fertigzustellen, wofür ihm nach damaligem Gebrauch Leinwand und Farben, Beföstigung im Kloster, und damit sein Eifer der nötigen Anfeuchtung nicht ermangele, eine Tonne Wein geliefert wurde. Quantum und Marke hiervon sind nicht näher angegeben, so daß wir weder den Durst noch die Feinheit von Veroneses Zunge feststellen können, aber Klosterwein im reichen Venedig dürfte Etikette und Datum getragen haben, angesichts deren dem Sachkenner das Wasser sozusagen im Munde zusammenlief. Als Honorar wurden dazu 324 Dukaten gleich etwa 750 Mark — nach heutigem Geldwert etwa 5000—6000 Mark — ausgemacht, was angesichts des Künstlerrufs, der Arbeitszeit und des Werkumfangs mit etwa 100 Figuren und 150 Köpfen im ganzen ein Spottpreis ist.

Mit diesem Bild beginnt die Epoche seiner Mahlbilder, von denen er viele in immer veränderter und teils völlig neuer Fassung gemalt hat, weil alle Klöster wiederum auch solch einen Schmuck im Speisesaal besitzen wollten, um während der frohen Stunde des Genusses und der Erholung von den strengen Ordenspflichten die Lust der Welt draußen als wärmende Erinnerung vor Augen zu haben. Denn auch diese Mönche waren ja größtenteils Venetianer, — auch sie grüßte die schöne Heimat draußen mit allen ihren Augenwundern aus diesen Werken voll bestechender Farbenpracht und lebendigster Schilderung, — und dieser Umstand erklärt uns auch wohl die ganz merkwürdige Tatsache, daß bis auf einen einzigen, noch zu erwähnenden Fall die sonst so argwöhnische Klerisei nicht den mindesten Anstoß an diesen Werken nahm.

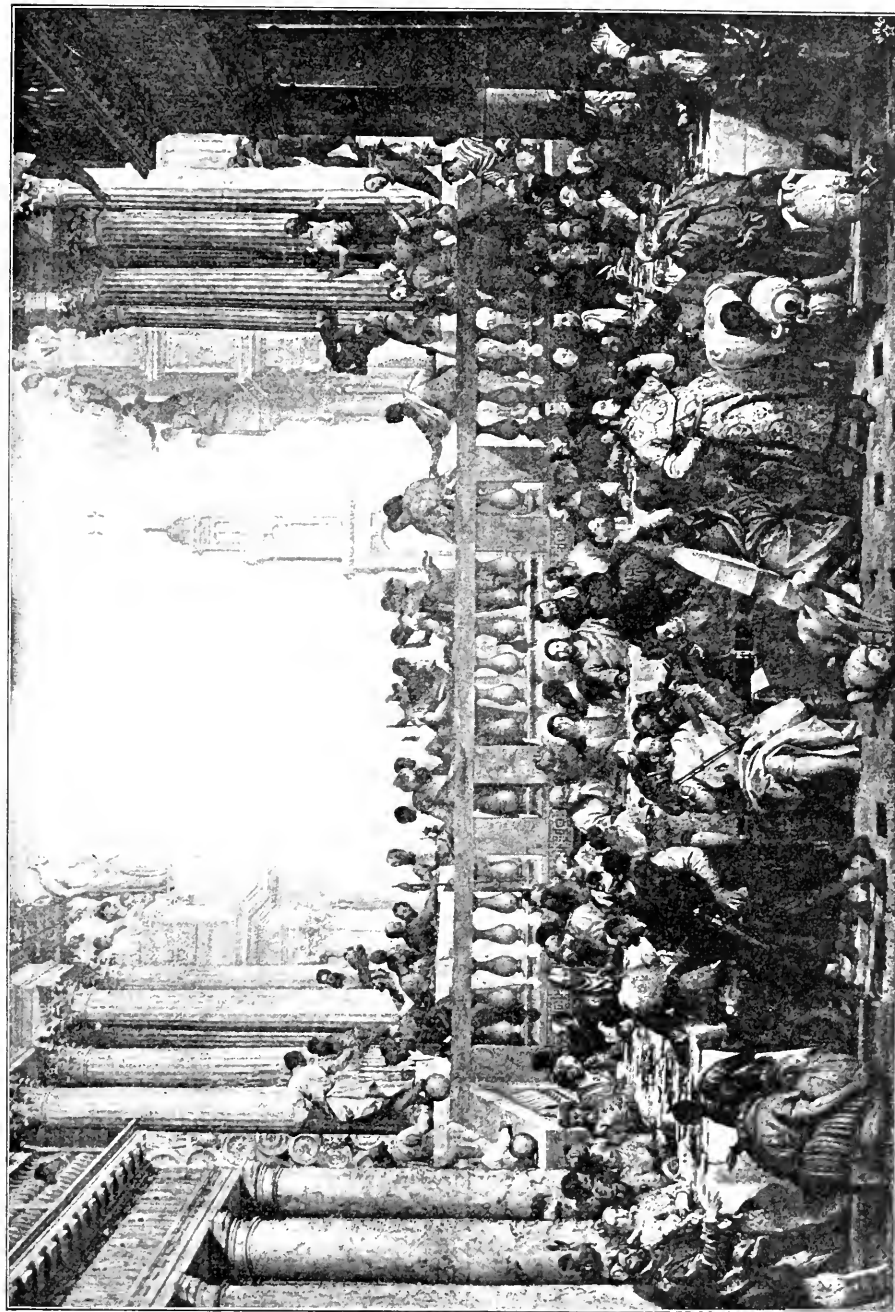


Abb. 36. Nachzeit von Nana. Paris. Gouze.

Zit doch die Auffassung so völlig weltlich, so voll schäumender Lust am Gegenständlichen der Vorbilder, wie sie jeder Gang auf den Markusplatz, jeder Besuch in einem der Paläste in Hülle und Fülle bot, daß Veronese sich oft nicht einmal die Mühe gegeben hat, den Heiland oder den heiligen Gregor

bildnisse unter den Personen finden, aber haben diese Mahldarstellungen, und vor allem diese berühmteste des Louvre, nicht nur einen bedeutenden kulturhistorischen Wert, — sondern sie werden auch durch die schönheitsselige und schwungvolle Kunst in ihnen zu wahren Denkmälern von der



Abb. 37. Studie zur Kreuzabnahme. Dresden.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

auf einer anderen Replik zu einem wenigstens interessanten Punkt des Werkes zu gestalten. Es ist merkwürdig, wie unreligiös, wie heidnisch geradezu im Sinne antiker Lebenslust diese Bilder empfunden sind. Durch diese ungemein reichen, bewegten, alle Kreise der Zeit liebevoll umfassenden Schilderungen, durch diese schlagenden Charakteristiken der Einzelnen, diese stupende Wirklichkeitsstreue, die so weit geht, daß wir zahlreiche beglänzte Zeitgenossen

Spätrenaissancegesellschaft in ihrem öffentlichen und privaten Leben.

Welch ein unendlich reicher, fesselnder, von Punkt zu Punkt durch die köstlichsten Griffe packender Anblick bietet sich in diesem geradezu klassisch komponierten Bild! Da sehen wir inmitten einer reichen, zu Gunsten prächtiger Wirkung etwas unklar gehäuftten Architektur mit schlanken korinthischen Säulen, vorspringenden Giebeln, figurenge schmückten Balkonen und Dächern,

von denen zahlreiche Neugierige auf die Festgesellschaft heruntersehen, diese selbst auf einem terrassenartig gedachten Hofraum, den zwei dorische Säulenhallen flankieren. Der ganz leicht bewölkte Himmel leuchtet mit dem von Veronese bevorzugten grünlichblauen Glanz heiter und lichtreich, — ein durchbrochener Glockenturm erhebt sich in zierlicher Verjüngung im Hintergrunde, — ein verliebtes Taubenpaar schwebt spielend um seine Spitze. Das Fest ist zu später Nachmittagsstunde bereits dem Höhepunkte nahe gekommen, — ein Sichrühren und ein Auflösen der feierlichen Würde ist überall spürbar, die Gruppenbildung hat begonnen und lebhaftes Gespräch ist im Fluß, bei denen die Teilnehmer warm werden und deren Eindruck sich späterhin eng mit der Erinnerung an den ganzen Festverlauf verknüpft. Köche und Diener eilen geschäftig hin und her, die Kinder sind nicht mehr auf ihrem Platz zu halten und haben die mitgebrachten Windhunde aufgeschreckt. Das ist außerordentlich geschickt entwickelt, so daß jede der zahlreichen Figuren zur vollen Geltung kommt und fast nirgends ein toter Punkt sich befindet. Die Tafel, die sich an eine etwas höhere Galerie mit den Dienern, Weinschenken, Pagen, Mägden, Köchen, Anrichtern, in hastiger Thätigkeit allesamt befündlich, lehnt, ist quadratisch und zum Beschauer hin offen. Der Heiland und Maria nehmen mit den Jüngern die Mitte ein und sind nur wenig durch die Gloriole hervorgehoben, da das ganze Schwergewicht nach links und in den Vordergrund durch die zeichnerische wie far-

Meißner, Veronese.



Abb. 38. Kreuztragung. Dresden.

bige Berechnung gerichtet ist. Nach rechts setzt sich die Reihe der Gäste in einer Reihe von packenden Charakterköpfen fort und endigt in dem stehenden Weinschenken, der in völlig verloren gehender Episode soeben den Wein prüft und das Wunder der Wässerverwandlung feststellt, — nach links aber sitzen die vornehmsten Gäste von fürstlichem Geblüt und endigen ganz vorn im Brautpaar. Als Gegengewicht zu dem Weinschenken drücken steht hier ein stattlicher Noble, dem ein prächtiger Dolch über den Leib hängt; ich möchte den wenige Jahre zuvor gestorbenen Pietro Merino in dieser Figur erkennen, der im Weinschenken das Bildnis Benedetto Catiaris, des Architekturmalers, entspricht. Daß jener der einzige Bewaffnete in der Gesellschaft ist, scheint die Identität zu bestätigen, denn vermutlich ist damit ein Hinweis auf den „Dolchscheren“ nicht absichtslos gegeben. Die ganze Mitte zwischen den drei Tafelseiten aber wird von der Musik eingenommen, deren Cellist vornan ein Selbstbildnis des Künstlers ist. Es ist ein kleiner Zug von Eitelkeit hier wenig auffällig abgedrückt, daß dies ganze große Bild gleichsam um Christus, sowie die darin abgebildete Künstlerperson gewölbt ist, zu der sich fast ebenso bemerklich sein Bruder Benedetto gesellt.

Aber dies sind in dem prachtvollen Gefüge interessanter Figuren und prunkvoller Farben nicht die einzigen Bildnisse. Einen so wenig bedeutenden Geist dieser Zinnen- und Tharsachenmenschen besaß, von so glückgeleiteter Weltklugheit war er. Wenn er die Großen seiner Zeit, soweit ihm Bildnisse erreichbar waren, in diesem Werke konterseite, — wenn er seine künstlerischen Götter und Freunde hinzufügte, konnte er gewiß sein, beiden damit zu schmeicheln und sie zu Lobrednern seiner Kunst zu machen. Er scheint ausgiebige Verwendung von diesem Schwachzug gemacht zu haben, denn außer der nicht kleinen Zahl bekannter Personen dürften noch weitere Bildnisse unter den übrigen Figuren, die man heute nicht kennt, zu finden sein. Die Gesichtsbildungen und Haltungen sind auffällig individuell. Nach Zanetti ist in dem Bräutigam am linken Tische der vielgenannte, auch von Tizian verherrlichte Marquis del Guasto, in der reizenden Braut die Königin Eleonore von Frankreich zu erkennen. Zu ihr neigt sich

als dritte Person ihr Gemahl Franz I., der Maria von England zur Tischdame hat. Ein Mohrenherrscher, dann Sultan Soliman, schließlich Vittoria Colonna, die berühmte schöne Freundin Michelangelos, vervollständigen diese Tischreihe. Der fettenge schmückte Kavalier an der Haupttafel wäre alsdann Karl V. Die Dargestellten des rechten Tafelschenkels sind nicht genannt, obwohl es offenbar lauter Bildnisse, und zwar von bürgerlichem Stande sind. Dagegen sind unter den Musikern im Mittelgrunde der alte Tizian als Bassist, Jacopo Bassano als Flötist, sowie Tintoretto mit einer Violine oder Gitarre erkennbar. Das vornehmste Venedig in seinen Spitzen der Kunst wie eines Patriziats, — das, reich, hochgefinnt, feingebildet und ritterlich, vielfach mit europäischen Fürsten, ja Königshöfen verflochten war, — und in seiner baukünstlerischen Pracht gibt die Modelle und die Lokalität für das bedeutende, kulturgeschichtlich so überaus merkwürdige Bild, aber es umfaßt in seinen Personen die ganze damalige Zeit. Es ist davon etwas so durchaus Zusammenfassendes und doch Persönliches in fast jedem Punkt darin, wie man es bei keinem zweiten Kunstwerk der Renaissance findet. Da ist der Maler hinter seinem Bild als Künstler zurückgetreten und hat keinen Anteil mehr daran, — weder der Stil noch die Malerei, weder das Kostüm noch das Gebaren hat einen fremdartigen Zug, den man erst überwinden müßte, um sofort interessiert dies Leben einer fernen Epoche genussvoll betrachten zu können.

Aber noch nach anderer Seite ist dies Bild bemerkenswert, und das sowohl für das Venedig der Blütezeit als Veroneses künstlerische Auffassungsweise. Nämlich in den Frauengestalten, deren eigentümliche Färbung hier im Rahmen des Festes noch mehr auffällt, als in anderen Werken. Er hat sein Lebenlang an einer Galerie der bewundernswürdigsten Schönheiten geschaffen und hier einen Geschmack offenbart, wie er zu allen Zeiten nicht alltäglich gewesen ist; wo ein anderer Maler hier und da einen glücklichen Fund machte, gelang ihm von Fall zu Fall mit erstaunlicher Sicherheit die Darstellung von lauter individuellen Schönheiten. Er muß in künstlerischer Hinsicht einer der besten Frauenkenner Venedigs gewesen sein, denn er fand



Abb. 39. Hochzeit von Mana. Raditz. (Nach einer Photographie.)



immer neue Typen, und er fand mit dem verschlagensten Malerange vielfach auch jene gehaltvollen Schönheiten, die nicht immer auf den ersten Blick gefallen oder blenden, die aber vom zweiten ab das Interesse fesseln und sich nicht leicht aus der Erinnerung loslösen. Das ist der Schönheitsinn eines Kenners von Geist, und ihn erkennen wir mit einer

historischer Wert, welche in der Charakteristik von Veroneses Kunst schwerwiegende Eigentümlichkeiten offenbaren. —

Veronese erst hat den Typus der vornehmen Venetianerin begründet und damit verlockende Aufschlüsse über ein ganz dunkles Gebiet von Venedig gegeben, von dessen geringsten Vorkommnissen, Einrichtungen und



Abb. 40. Büssende heilige Magdalena. Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

gewissen Überraschung im Gegensatz zum Charakter seiner übrigen Kunst überall, wo die Frau in Frage kommt; wir erkennen ihn auch hier auf dem Hochzeitsbild in den Gestalten der Braut, der englischen Königin und der Vittoria Colonna, welche, wie vielfach seine Frauenfiguren, zum Hineingeheimnissen von Malerabsichten herausfordern. — Aber es ist nicht bloß die ästhetische Seite seiner Frauenmalerei, welche hierin auf eine gewisse Parallelität der Sinnlichkeit mit Raffael weist, sondern auch deren kultur-

Sitten wir sonst dank einer hochentwickelten Chronistik reichlich unterrichtet sind, — über die Frau schweigen die litterarischen Quellen so vielsagend wie die sonstigen künstlerischen, — Veronese allein ist in Hinsicht der Erscheinung wie eine köstlich zu lesende Urkunde. Man kann zwei Arten von Darstellungen bei ihm unterscheiden: die idealisierte aus den Modellen, die berufsmäßig ihm standen oder gelegentlich auf der Riva anzutreiben waren, — das sind schöne, graziose, lachende Kinder der Straße mit

weißen Gebissen, leuchtenden Augen und heiteren Lippen, die in manchen allegorischen Figuren, in seinen meisten Madonnen, vielfach nur als Füllsel in seinen figurenreichen Werken zu finden sind. Seine Stärke aber und seine schönsten Griffe machen von der Eifer bis zu dieser Hochzeit von Kana, und von dieser bis zur Venezia in dem

Rätzel: er findet nichts oder höchstens die marktgängige Phraze von den schönen goldblonden Frauen mit den heißen Sinnen. Was man weiß oder in sorgfältiger Methode ermitteln kann, zerstört unbarmherzig die Fabel von der unbedingten Herrlichkeit dieser Frauen, vom Zauberschwiegervater, vom Glück und waghalsigen Abenteuern. Priarte,



Abb. 41. Christus und die Ehebrecherin. Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

großen Apotheosenbild die Frauen und Töchter seiner Patrizier aus, bei denen er sich als Assimilist der Natur darauf beschränkte, nur den eigentümlichen Charakter des Frauenzaubers jedesmal anzudeuten. So verschiedenartig Typus, Gestalt, Charakter auch ist, haben doch alle diese verherrlichten Frauen etwas Gemeinsames gleichsam in der Atmosphäre ihres Venetianertums. Wer Näheres über die Venetianerin zu wissen strebt, wer Kunst und Litteratur des Cinquecento danach durchsicht, der steht vor einem

der in seinem interessanten „Leben eines venetianischen Patriziers“ die Frage eingehend behandelt hat, ist zu überraschenden Ergebnissen gekommen. Die venetianische Patrizierin und mit ihr die vornehmen Bürgerfrauen und Mädchen kommen sehr selten offiziell vor: sie sind nicht häufig gemalt, sie sind nie in einer Verrichtung dargestellt, die auf Wirtschaftsorge, Geistesbeschäftigung, Kunstgenuss in höherem Sinne schließen läßt. Die paar künstlerisch vornehmen Frauennaturen, welche Benedig in Jahrhunderten



Abb. 42. Umbeugung des Kindes durch die heilige Lucie.

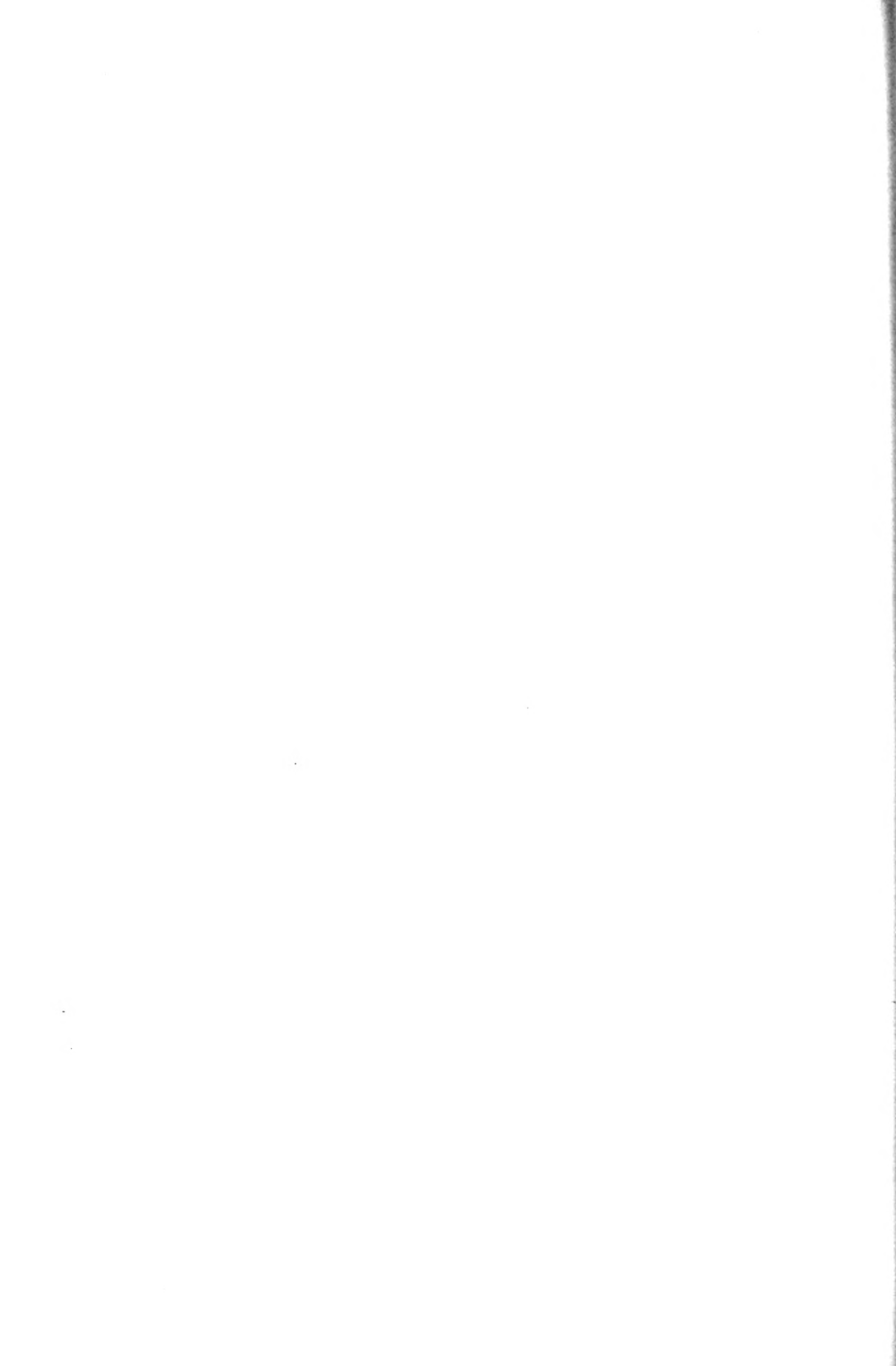




Abb. 13. Auferweckung des Lazarus. Florenz. Uffizien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Bernach i. G., Paris und New York.

hervorgebracht, verkehrten allein in verwandten und befreundeten Künstlerzirkeln, und eine Katharina Cornaro, die als Königin von Cypern das Leben von höheren Gesichtspunkten kennen gelernt, nahm ihren

bedrängt zu werden. Die Standes- und Zeitgenossin der Katharina war ein lieb-reizendes, zur Korpulenz neigendes bequemes, Geschöpf, aber ihr Gedankenleben und, wenn auch nicht ganz so stark, doch immerhin bis



Abb. 41. Auffindung des Moses im Nil. Madrid.
Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

geistig reich belebten Winwenitz in Moso und hauste dort mit Gelehrten, Künstlern und Dichtern als „Virago“, als tonangebende Frau von Geist, wie das italienische Festland sie in der Renaissance hervorgebracht hat, - in Venedig hätte sie dies nicht durchführen können, ohne auf Schritt und Tritt von der Schlachtordnung der Geistesarmen

zu einem gewissen Grade: ihr Seelenleben waren verkrüppelt und verkümmert. Wie die Venetianer in ihren Staatsverhältnissen freieitliche mit despotischen Grundtügen verbanden, so waren sie auch gegensätzlich in ihren Privatanschauungen, denn Geistesfreiheit und edle Pflege seiner Bildung wie ritterlicher Tugenden schloß frivolen Egois-

mus nicht aus. Sie hatten im Orient das Haremsleben der Frau kennen gelernt, — verschlagen und kalt berechnend, wo es den Vorteil galt, bildeten sie demgemäß die Stellung ihrer Frauen nach gleichem Zugschnitt folgestreng aus. Und das um so mehr, als ihre Heiraten nicht Liebe noch irgendwelche persönliche Achtung und Bewertung der Frau zur Ursache hatten, vielmehr ein

ein ständig wachsender Prunk entfaltet wurde. Dies arme Geschöpf kannte das Glück, die Welt nur aus der weiten Ferne des Hörensagens; eingeschlossen sein Lebenlang, zur Unthätigkeit verurteilt und von spionierender Dienerschaft umgeben, hörte es von seinem Zimmer aus sehnsüchtig das Leben draußen in wunderbaren Tönen und Stimmen so lange rauschen, bis es zwischen seinen



Abb. 45. Susanne im Bade. Madrid.

(Nach einer Originalphotographie von R. Laurent & Cie. in Madrid.)

Geschäft um Mitgift, edlen Namen, gute Beziehungen waren. So lebte die edle Venetianerin ein eintönig-träges Dasein. Streng bewacht in der Jugend und zu Hause festgehalten, war das Mädchen kaum den nächsten Verwandten bekannt. Die Frau kam nur für wenige Schritte beim Kirchengang auf die Straße, und dann in Begleitung von argwöhnischen Josen, — selten kam sie auf Feste und war sonst offiziell nur, wenn die Signorie die Damen ihres Kreises zu einem Bankett lud, bei dem dann

Betübungen, geringer Kinderaufsicht, Frauenklatsch, dem Getlimper etlicher Liedchen stumpf und dick geworden war. Es hatte kaum ein anderes Interesse als seine Kleidung und den Haarschmuck, — hier aber unterwarf es sich willig den peinigendsten Moden, um nur abgelenkt zu werden. Eine gewisse Zeit hindurch, im Cinquecento, waren unmäßig hohe Stiefelabläge Leidenschaft dieser Frauen, die damit nur von zwei Dienerinnen gestützt gehen konnten und nach kurzen Wegen selbst qualvolle Schmerzen erdulden mußten. Als

nach 1550 das Goldblondfärben der Haare aufkam, was nach dem Rezept eines franzöſiſchen Arztes mit Gildenkraut, Gummiarabikum, trockener Seife und Feza angeführt ward, ſah man ſie viele peinigende Stunden hindurch auf Dächern und Balkonen die vorgeſchriebene Trocknung durch die Sonne vornehmen. Das jährliche Hauptereignis im Leben dieſes Automaten war der Himmelfahrtstag, weil die Frau dann in Begleitung eines verwandten Cavaliers der ſymboliſchen Vermählung des Dogen mit dem Adriatiſchen Meer bewohnen und hernach mit dem zu Meſſe und Karneval ſtrömenden Volk nach der Merceria eilen durfte, wo jedesmal die ſieben erſchienene und nun für ein Jahr gültige neueſte Pariſer Mode — (Frankreich wurde in der zweiten Hälfte des Cinquecento in Venedig daſür maßgeblich) — an einer Puppe durch den angeſehenſten Modewarenhändler ausgeſtellt war. Dieſes Frauenleben von Venedig war dem des alten Athen ſehr ähnlich: es verlief frendlos hinter Mauern, während die ſchöne Welt draußen der verachtetſten ihres Geſchlechts, der Hetäre, gehörte. — Dieſe dicke, träge Frau mit dem natürlichen Liebreiz des Menſchenſchlags, mit dem geringen Geiſtesleben und dem flüſter weichlicher Luruskünſte, — dieſes Spielzeug für den Mann, das ein halb ſcheues, halb neugieriges Kind bis zu den erſten Künzeln blieb und eine verführeriſche Verträumtheit in allen ſeinen Bewegungen beſaß, hat Veroneſe unzähligmal in allen Arten, Altern, Zuſtänden, — als Idealfigur, Göttin, Patrizierin, Bildnis, — geſchildert, indem er raſtlos die liebenswürdigen Züge und Reize ſuchte. Die Tochter Pharaos auf dem Dresdener Moſesbild, die junge Frau auf dem ausgezeichneten Pariſer, die Matrone auf dem Münchener Bildnis, die originelle Suzanne im Prado und ebendort auf einer ſeiner ſchönſten Tafeln die Venus mit dem Adonis, die Jungfrau neben dem Greis im Dogenpalaiſt, die Europa, die Veneziäfiguren, die Glücksgöttin ebendort, die Unſterblichkeit, die Venus, die Balustradenfigur in Mailer, ſeine Magdalenen, ſeine Ebrecherinnen vor Chriſtus gehören alle dazu und ſind nur obenhin herausgegriffen aus einer Unzahl ähnlicher Schöpfungen von gleicher und noch größerer Vollkommenheit. Jede dieſer Geſtaltten iſt Zeugnis einer andächtigen Verehrung der

Frauenperſönlichkeit und zugleich ein wichtiges kulturhiſtoriſches Dokument, wie es außer dieſer Quelle bisher kein zweites gibt. —

Seine ſchönſten und vollſtändigſten Bilder hat Veroneſe oft teils ſelbſt teils durch Schüler in ſtets veränderten Repliken wiederholt und wiederholen laſſen. Das Gaſtmahl iſt wohl am häufigſten vorhanden und wird als Hauptwurf noch mehrmals zu nennen ſein. Sofort nach dieſer „Hochzeit von Kana“ entſtand indeſſen wohl auf einer Perienreiſe das „Maſſ Simon“ für S. Nazaro in Verona. Er erholte ſich hier von der außerordentlichen Arbeitsleiſtung und ſtärkte ſich für eine neue große Aufgabe. Denn ſogleich nach ſeiner Rückkehr ſchlug er ſeine Werkſtatt wieder in S. Sebastian auf, um dort auf den Wandflächen in der Hochaltarkapelle den Gang der heiligen Marcus und Marcellianus zum Martertode ſowie die Vorbereitungen zur Hinrichtung zu ſchildern. Die Arbeit dauerte von 1563 bis 1565. Das erſte dieſer beiden Bilder iſt das ſchönere und gehört vor allem durch den lebhaft bewegten, wenn auch etwas unruhigen und von Gezwungenheit nicht ganz freien Aufbau ſowie durch eine ungewöhnliche Steigerung des Ausdrucksvermögens in psychologiſcher Hinſicht zu Veroneſes bemerkenswertheſten Schöpfungen. Wir ſehen vor uns die Treppe zum ſäulengezierten Gerichtsgebäude in einer italieniſchen Stadt und auf den Stufen eine bunte, vornehme, über irgend etwas in Aufregung befindliche Menſchengruppe, auf die neugierige Frauen mit Kindern, Patrizier, Bettler, Häſcher von der Straße, von Balkonen und Säulenbaſen her ſchauen. Zwei geſeſſelte Edle werden herausgeführt; es ſind die wegen ihres Chriſtenglaubens mit dem Tode bedrohten Brüder Marcus und Marcellianus, auf welche der von ſeinen anderen Söhnen geſtützte greiſe Vater, den der eine Gefangene anblickt, und die betagte Mutter, zu welcher der andere ſich umwendet, mit der Kraft der Verzweiflung einreden, daß ſie durch Abſchwören der Chriſtenlehre ihr Leben für Frau und Kinder erhalten, welche ſehend und weinend an den Treppenſtufen knien. Ob dieſe Witten Erfolg haben, hat der Maler in den ungewiſſen Zügen der Brüder nicht ausgedrückt, — ſie ſcheinen zu ſchwanken. Mit erhobenem Arm aber vertritt in der Mitte dieſer Gruppe der in



Abb. 46. Vision der heiligen Helena. London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Tournai i. G., Paris und New York.)



glänzende Rüstung gekleidete Hauptmann der Wache das Gewissen, welches stark zu sein befiehlt. Von edler Geburt und selbst heimlicher Christ bekennet sich der männlich-schöne Offizier bei dieser Gelegenheit nun-

ein auf Wolken schwebender Engel mit dem Evangelium gehört, hat dieses glänzend gemalte und formal schöne Werk sein Schwergewicht in der Sittendarstellung und der Schilderung von bewegten Menschengruppen



Abb. 47. Die Taufe Christi. Florenz. Pitti.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Tormach i. C., Paris und New York.)

mehr gleichfalls öffentlich zum Christenglauben, um kurze Zeit darauf hierfür von Bogenschützen getötet zu werden und als eine der schönsten Märtyrergestalten fortan unter dem Namen des heiligen Sebastian der Legende anzugehören. Der ganzen Erscheinung nach ein Ceremonienstück aus Venedig mit großem Aufwand an äußeren Mitteln, wozu auch

und kostbaren Stoffen; ist man mit der Märtyrergeschichte des heiligen Sebastian nicht bekannt und fehlt die gedruckte Erklärung von der Bedeutung des Vorgangs, so ist es schwer und fast unmöglich, sich diesen klar auszuweisen. Das ist eine Schwäche der venetianischen Kunst, die bei Veronese noch verstärkt ist, — es kommt ihm, dem

bezaubernden Erzähler, der eine große Fülle von den schönsten Farben und fesselnden Umrissen überlegungslos zur Verfügung hat, eben lediglich nur auf den rhythmisch vollendeten Ausdruck an, mit dem er den Beschauer gewinnt und umschmeichelt, so daß

Nach der Überlieferung schließt sich an die Fertigstellung dieses Werks sowie einiger kleineren Tafeln für S. Sebastian, wobei auch die Stiftung einer Prozessionsfahne an die Mönche als Dank für eine zehnjährige Beschäftigung genannt wird, die einzige



Abb. 48. Bildnis einer jungen Frau. Paris. Louvre.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

er leicht vergißt, nach der Bedeutung der Sache zu fragen. Solcher Darstellungen aber, die eine gemalte Pantomime in der denkbar vollkommensten Bühnenausstattung und mit dem ganzen Apparat des „großen und des kleinen Lichts“ nach Goethes Faustvorpiel in Wirklichkeit gesetzt sind, trifft man viele in Veroneses Werk, — ihnen gehören fast alle Vorgänge an, die keine besonderen Eigenschaften von Bedeutung haben.

größere Reise, welche der seßhafte und nicht leicht aus seiner Werkstatt fortzuziehende Künstler unternommen hat. Er soll 1565 auf Einladung des Procurators Girolamo Grimani diesen auf einer Gesandtschaft nach Rom begleitet und dort die vielgenannten Meisterwerke der Hochrenaissance wie die antiken Funde kennen gelernt haben. Er hat dort nach der gleichen Quelle mit hohen Prälaten Beziehungen angeknüpft, die für

tinischen Fresken mit andächtiger Bewunderung angeschaut und von den schönsten Antiken sich Abgüsse anfertigen lassen. Diese haben dann bis zu seinem Tode sich in seiner Werkstatt befunden. Betrachtet man die Jupiterkomposition im Dogenpalast, welche mangels genauerer Datierung innerhalb eines mehrjährigen Zeitraums entstanden sein kann, so liegt eine gewisse Bestätigung darin; es ist eine merkliche Anlehnung an Michelangelo festzustellen, und Veronese könnte danach wohl die Decke der sizilianischen Kapelle gekannt und das Gottvatermotiv in seine anmutigere und mildere Art übersezt haben. Aber weder um dieses Vorbilds noch um der antiken Abgüsse halber brauchte er nach Rom zu gehen. Der Sammeleifer war damals sehr groß, und dementsprechend blühte ein reger Kunsthandel. Die Abgüsse waren leicht im Studio eines venetianischen Nobile oder eines der norditalischen Kleinfürsten kennen zu lernen und noch leichter zu erwerben, und Zeichnungen nach den sizilianischen Fresken konnte irgendein Schüler auf einer römischen Studienreise gefertigt und nach Venedig mitgebracht haben. Der Michelangelo-Kult hatte zu jener Zeit längst begonnen, in Italien um sich zu greifen, talentvolle Kräfte nach Rom wenigstens vorübergehend zu ziehen und eine stattliche Schule schauderhafter Fresko-Akrobaten anzuregen, deren Namen lieber der Vergeßlichkeit anvertraut bleiben. — Zanetti bestreitet mit überzeugenden Gründen, daß eine solche Reise Veroneses stattgefunden hat. Nach den Staatsakten in den venetianischen Archiven ist Grimani nicht 1565, wohl aber früher und später als Specialgesandter in Rom

Reihner, Veronese.



Abb. 49. Juno schüttet ihre Schätze auf Venedig aus.
Brüssel.



Abb. 50. Alte mit einem jungen Weibe. Venedig. Dogenpalast.
(Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien.)

gewesen, zu diesen beiden Zeitpunkten in dessen Veroneses Anwesenheit in Venedig durch Arbeiten während derselben nachgewiesen. Da man damals bei den vorhandenen Verkehrsmitteln und dem davon bedingten Reisetempo solche Fahrten nicht auf ein paar Wochen machen konnte, scheint damit die Überlieferung in sich zusammenzufallen.

Dieser augenscheinlich unhaltbaren römischen Reise zuliebe ist bisher eine der schwingvollsten Schöpfungen des Künstlers: der „Jupiter“ im Ratsaal der Zehn, dem sich würdig als Zuvor von veronesischer Grazie der „Alte mit dem jungen Weibe“ gesellt, nach 1565 angefügt worden, obwohl alle Zeichen für eine um mehrere Jahre früher stattgefundene Fertigstellung sprechen. Denn hier ist eine warmbelebte Inspiration und ein graziöser Schwung leichter Künstlerhand zu spüren, der mit den Arbeiten in

Tiene, den Marcusbibliotheksgestalten fühlbaren Zusammenhang hat, dagegen in den übrigen Werken vor Maier zurücktritt und von einem mehr schweren, kunstmäßige Vollendung berechnenden Ernst ersetzt wird. — In einer freien Weise, die von Paolos sonstiger Art zu komponieren und eine Figur von einem Stützpunkt her zu entwickeln abweicht, sehen wir in herrlicher Körperbildung den Göttervater zürnend seinen Blitzstrahl gegen finstere, in lebendigem Rhythmus stürzend geschilderte Gestalten schleudern, welche die Verbrechen darstellen. Das prachtvolle Werk ist jetzt im Dogenpalast durch eine Kopie ersetzt, während das auf Leinwand gemalte Original sich nunmehr im Louvre befindet, nachdem es früher das Schlafzimmer Ludwigs XIV. in Versailles geschmückt hatte. Ein zweites Bild, dessen Original sich in Brüssel befindet, ist in der Weise der tizianischen Danaebehandlungen

der Verherrlichung Venedigs (Abb. 49) gewidmet, welches als ideal schöne Frauengestalt hingelagert ist und von oben her von der etwas drückend nah angebrachten und nicht minder lieblichen Juno mit allen Gaben des Reichtums überschüttet wird. Das dritte schon genannte Werk (Abb. 50), behandelt als eines der reizendsten Gedichte von dieser Hand einen sehr alten Mann von mächtigem Gliederbau, mit weißem wallendem Bart, der, gedankenvoll das Kinn auf die Faust gestützt, von einer Art Throniß in die Ferne schaut. Es ist in Haltung und Blick etwas so über alle Zeit hinweg in der Betrachtung des Ewigen Versunkenes darin, eine solche Abgeklungenheit des Gegenwartsinns, daß der Kontrast des blühenden

jugen Lebens neben dem Knie des Alten in dieser züchtig den Kopf senkenden und mit den Händen das Kleid vor die üppige Büste ziehenden Schönen ein sehr stark wirkender ist. Was in diesen beiden Gestalten gleichsam als eine Stimmung aus Vergangenheit und Zukunft mit dem rauschenden Wehen der Zeitalter zu uns spricht, dürfte sich schwer in eine treffende Deutung übersetzen lassen: Veronese ist im Kreis seiner Eingebungen weder tief noch weitschauend genug, als daß man ihm eine bewußte Absicht auf eine Allegorie solcher Art, die für seine Zeit etwas Neues und Bedeutendes gewesen wäre, zutrauen könnte. Man kann sich deshalb an der thatsächlichen Darstellung eines Alten mit einer jungen Frau genügen lassen, die,



Abb. 51. Heilige Familie. Paris. Louvre.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

wenn auch von wunder schöner Kunst, doch lediglich als Füllsel und ohne tiefere Auffassung gemalt ist.

Eines der vollendetsten Meisterwerke steht schließlich am Ende dieser fruchtbaren Periode, nach der des Künstlers Leben eine Veränderung gegen bisher erhält und seine Kunst immer mächtiger, vielartiger, erfolgreicher Ausdruck für das brausende Leben dieser in hohen Wogen dahinziehenden Zeit findet. Als Spiegel der venezianischen Gegenwart von der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts der „Hochzeit von Cana“ verwandt, eine Repräsentationsstück größten Stils, gleicht es ihm auch in der sehr glücklichen Lösung der Komposition mit ihren großen malerischen Freiheiten, — es erscheint dagegen schärfer und zusammengefaßter in der Herausarbeitung der Idee, steht aber in der Abrundung des Ganzen, im Treffen des Gleichgewichts ficher gegen jenes zurück. Es ist die im Winter 1565 zu 1566 entstandene „Familie des Darius“ (Londoner Nationalgalerie) (Abb. 52). Nach einer von d'Argenville überlieferten Anekdote soll Caliari dies umfangreiche Werk, während er im Landhause der ihm befreundeten Pisani auf Besuch weilte, in aller Heimlichkeit gemalt und als ein Gastgeschenk hinterlassen haben, das erst nach seiner Abreise gefunden ward. Der Umfang des Bildes widerspricht dem ebenso als eine andere Überlieferung, daß die Hauptpersonen Bildnisse der Pisani-familie sind. Ohne Aufsehen zu erregen, hätte er so viele Bildnisstudien kaum anfertigen können, so daß wohl lediglich eine hübsch erfundene Anekdote vorliegt. Der Vorgang spielt sich auf der Hofterrasse eines reichen Hochrenaissancepalastes ab, der gegen draußen durch eine auf Bogen ruhende Galerie von sehr vornehmen Verhältnissen und schönen Formen abgeschlossen wird. Auf ihr befinden sich zahlreiche Zuschauer, die natürlich Abschriften vom besten Marcusplatz-Publikum wie die Handelnden selbst sind. Als ein schöner und stattlicher Mann ist Alexander mit seinem Gefolge von Generalen, Vertrauten, Hartjähieren, Vagen und Schildträgern auf die Terrasse getreten und seine Handbewegung sowohl gegen die Mutter des Darius als gegen den nebenstehenden Hephästios deutet auf die berühmte Beschwichtigung wegen des Irrtums der Matrone. Diese, um deren Schulter ein Her-

melinumbang fällt, kniet vor dem König und bei ihr die jugendliche Frau sowie die Kinder des Darius, während ein alter Mann an der Brüstung redend auf die Gruppe der Flehenden weist. Ein Affe an der Kette spielt auf der Treppenbalustrade, dem ein buntgekleidetes persisches Paar, — die Frau knieend, — vom Gefolge der Königinnen zuschaut. Der Hof im Hintergrund ist mit Gewaffneten zu Fuß und zu Pferde angefüllt. An dem Bild fällt die ganz ausgefantete, abgeschlossene, fast abgeschliffene Durchbildungsweise nicht allein, sondern auch in der Wahl der Personen bei aller realistischen Lebensstrenge die feine Hand für individuell schöne, edle, ritterliche, wahrhaft vornehme Manneserscheinungen und durch und durch aristokratische Frauengestalten von diskretem Liebreiz auf. Dem entspricht in einer eigentümlichen Weise die Galeriearchitektur, die in der Mitte von einem altertümlichen anscheinenden Brunnengehäuse von obeliskentartiger Form überschritten wird. Das ist in allen Teilen eine abgeschlossene Ausbildung, ein natürliches Ausgewachsen-sein, das überall den Begriff des Idealen verkörpert. Es ist ausgeglichen in jener Art, die den Höhepunkt einer stilistischen Entwicklung sofort erkennbar macht und hinter der es nur einen Verfall, kein weiteres Höherklimmen mehr gibt. Ein sehr interessantes Zusammentreffen hat uns genau denselben Vorwurf von der Hand Sodomas, des feurigen Spätlings der Frührenaissance in einem berühmten Bild, das etwa sechzig Jahre vor diesem Veronesischen entstanden ist, hinterlassen. Der Vergleich ist geradezu paßend. Dort in dem prächtigen Werk der jungaufsteigenden Renaissancekunst ein naturburschenhaftes Kraftgeschwollensein; Ort des Begegnens das Lagerzelt, aus dem der reiche Harem des Persers getreten ist, um den mit dem Geruch des Krieges erscheinenden Macedonier, welchen siegrunfene Soldaten umringen, um Gnade und Bewahrung vor dem barbarischen Gefangenentum anzuflehen, — alles breit, weit, primitiv, von einer künstlerischen Naturwüchsigkeit des Menschlichen, — hier beim Spätrenaissancekünstler der parfümgeschwängerte Hofton, in dem jedes individuelle Gefühl unterdrückt, die Triebe gebrochen, nichts mehr Instinkt eines edlen jungen Herzens, sondern alles Staatsklugheit scheint. Diese Handelnden geben

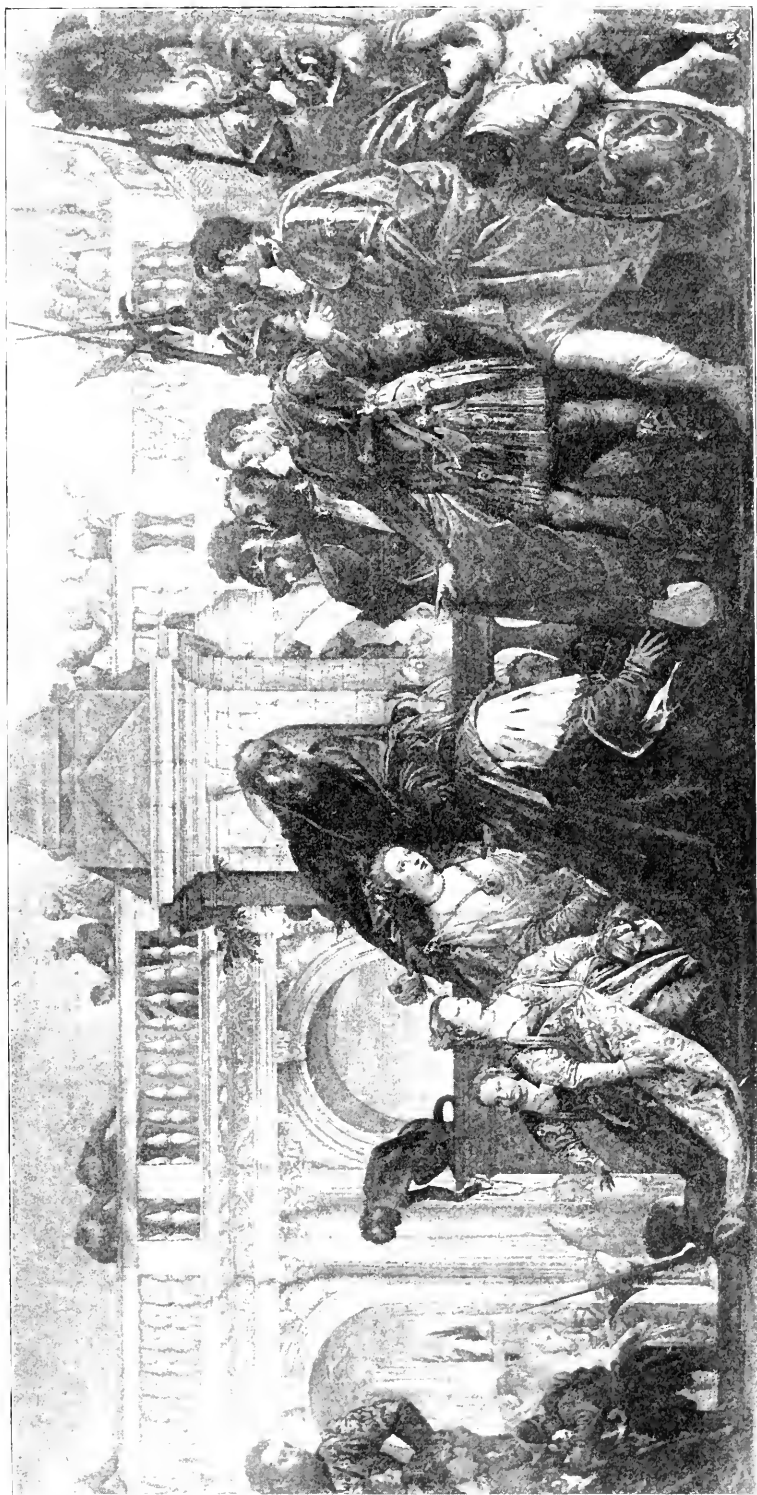


Abb. 52. Die Familie des Darius. London, Nationalgalerie.





Abb. 53. Handzeichnung. Maria mit dem Kinde. Paris. Louvre.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Tournai i. G., Paris und New York.)

sich die seit Byzanz üblichen Titel und die programmäßig sich vollziehenden Wechselreden sind von den beiden Kanzlern der feindlichen Staaten wörtlich vorher festgestellt. Zwischen diesen beiden merkwürdigen Bildern hat die Hochrenaissance ihren mächtigen Siegeszug gethan und scheinbar klingt sie jetzt in diesem letzten Veronese aus.

Man mag die ganze Kunstleistung seitdem durchsuchen, — man wird kein zweites Werk wie dieses finden, das in so vollständig ausgeglichener höflicher Vornehmheit einen Höhepunkt bezeichnete. Im höfischen Bildnis an sich freilich kann Veronese mit Velasquez und van Dyck in dieser Art nicht verglichen werden. — Als eine parallele Arbeit

zu dieser „Familie des Darius“ kann übrigens eine leider sehr ramponierte „Königin von Saba, welche dem Salomo Geschenke überbringt“ (Turin) gelten; — sie stimmt in ihrer stilistischen Eigentümlichkeit mit obigem Bild so sehr überein, daß von einer Besprechung abgesehen werden kann.

Paolo Veronese stand jetzt auf leicht erflommener Höhe seines Lebens, seiner Kunst und seines Ruhms. Aus engen Verhältnissen durch seine haushalterischen Anlagen schon zu einiger Wohlhabenheit gelangt, konnte er seine Liebhabereien für kostbare Stoffe, Geschmeide, Prunk, für Jagd, Hunde, reichgekleidete Diener vollaus befriedigen, da er kaum die Aufträge schaffen konnte, trotzdem Arbeitskraft wie Arbeitslust bei ihm gleich groß waren. Er war im achtunddreißigsten Lebensjahr, sah aber reifer aus, wie das zwei bis drei Jahre vorher geschaffene Selbstbildnis in der „Hochzeit von Cana“ beweist. Er ist da eine interessante, nicht unangenehme Erscheinung. Die Figur stattlich, ein wenig schwerfällig, der Kopf groß und mit starken, ausgearbeiteten Formen darin; die Nase ist ziemlich kräftig, aber wohlgeformt und hervorpringend, und in der unteren Gesichtspartie, welche von Schnurr- und Backenbart verdeckt ist, sind die negerhaften Wulstlippen des großen Mundes nicht minder charakteristisch. Dazu liegen die sinnenden Augen tief unter stark gewölbten Lidern, aber nicht allzu tief unter der hohen und zurückliegenden Stirn; das Ohr ist kühn geschwungen und beträchtlich. Das Animalische des Temperaments tritt in dieser Physiognomie bestimmend vor, — es ist dazu ein heimlicher, dauerhafter, aber nicht intensiver Beobachter, — es ist auch ein Arbeiter, der, einmal warm im Thema, aufhört, wenn er dem Unfällen nahe ist, — es ist im Großen und Ganzen ein ruheliebender Mensch mit mehr Bequemlichkeit als Gemüt, der sich mit Redensarten und verlegenem Lachen um einen ersten wie scharfen Disput herumdrückt. Es geht in seinem Kopf viel vor, wenn auch unmethodisch und sozusagen gedankenlos. Dieselbe Physiognomie hat bei seinem neun Jahre jüngeren Bruder sogar einen bornierten Zug, der bei Paolo allerdings nicht zu erkennen ist. — Anno 1565 mußte Veronese sich wohl der Thatsache nicht mehr verchließen können, daß er in

dem salzfeuchten Klima von Venedig schon bedenklich Haare gelassen habe und die Stirn ihm immer mehr nach hinten rückte, — item, daß jetzt die höchste Zeit zum Heiraten sei. Er ging also nach Verona, wo die älteste Tochter seines 1560 verstorbenen Meisters und Oheims, Helena Badile, lebte und damals dreißig Jahre alt war, und diese heiratete er im Frühjahr 1566, wobei Farinati und Schiavone seine Trauzeugen waren. Auf dem schönen Louvrebilde der „Jünger von Emmaus“ (Abb. 54) sollen die Familienangehörigen des Künstlers zu finden sein. In dem einen Jünger ist auch der älter gewordene Künstler zu erkennen und danach wie nach dem Alter der Kinder scheinen inzwischen zehn bis zwölf Jahre vergangen zu sein. Ist die Hausfrau hier in der That Veroneses Gattin, so war sie ein reizendes Geschöpf mit lieben Zügen. Es sind zehn Kinder dargestellt; ob alle aus dieser Familie stammen, ist so wenig bekannt wie das Familienleben selbst, das indessen nach allen Anzeichen sehr glücklich gewesen sein muß. Man kennt nur zwei seiner Söhne, die beide Maler wurden. Gabriel, der 1565 wohl als erster geboren ist, lebte am längsten; er schloß nach dem Tode seines Oheims Benedetto und seines 1570 geborenen, sehr begabten Bruders Carletto etwa 1598 die bisher gemeinsam fortgeführte Werkstatt und wurde Kunsthändler. Er starb dann 1631 in seinem dreißigsten Jahre, ohne je wieder hervorgetreten zu sein. Sonst ist aus dieser Zeit von den Lebensverhältnissen Veroneses nur bekannt, daß er sein erstes Heim mit seiner jungen Frau im Kirchspiel S. Samuele in der Calle Mocenigo, und zwar in den Häusern des Signore Ferrighi aufgeschlagen hatte. — Die infolge dieses jungen Glückes seit 1566 nun besonders angefeuerte Schwungkraft eines schon an sich heiteren und daseinsfrohen Naturells hat sich im Sommer dieses Jahres in der Ausmalung eines Landhauses zu Maser (auch Masero, Masiera) nahe bei Asolo in einer der schönsten Schöpfungen Veroneses ausgelebt, die von einem duftigen Blütenhauch umschwebt scheint. Dieses in ammutiger Berglandschaft gelegene Landhaus war von Palladio erbaut, von Alessandro Vittoria mit Bildwerken geschmückt und Veronese durch die Besitzer zum malerischen Schmuck vorbehalten. Das Heim und die



Abb. 54. Die Jünger von Emmaus. Paris. Notre.

Bauherren, zwei venezianische Patrizier (Abb. 55 u. 56) namens Daniel und Marcantonio Barbaro, Veroneses Gönner und Freunde, tragen das fürstliche Gepräge der Spätrenaissance auf dem Boden S. Marci so sehr und sind so typisch, daß Priarte den Marcanton in seinem schon angeführten Buche gleichsam als Leitfaden für seine interessanten

hervorragenden Künstlern befreundet, auch diplomatisch thätig gewesen und lebte einträchtig als Eölibatär in der Familie seines jüngeren Bruders Marcanton. Dieser war ein Renaissance-mensch im monumentalen Stil. Staatsmann, Diplomat, Gelehrter, Kunst-dilettant, ist er nach der Vorschrift des Patrizierstatuts vom Jahr der Mündigkeit ab



Abb. 55. (? Tintoretto), Bildnis des Marcantonio Barbaro. Wien. Belvedere.
(Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien.)

Schilderungen benutzt hat. Der ältere Bruder Daniel hatte sein Erstlingsrecht an den jüngeren abgetreten und war geistlich geworden, in welchem Stande er 1570, also bald nach dieser Zeit, als höchster Prälat von Venedig mit dem offiziellen Amtstitel des Patriarchen von Aquileja starb. Eine seine Gelehrtennatur, wie Veronese sie in seinem Dresdener Bildnis mit dem stillen Bücherfrieden im Gesicht uns sympathisch geschildert hat, war er Geschichtsschreiber, Vitruv-Überseger, eminent kunstsin- nig, mit

bis in seine letzten Tage unermüdlich für den Staat thätig und in dreißig Stellungen dabei erprobt. Fast durch das ganze damalige Europa als Gesandter geschickt, energisch, klug, würdevoll, suchte er seine Erholung von schwierigen Aufgaben in Kunst und Wissenschaft; im Besiße vielseitiger Bildung und hoher Gesinnung war er mit vielen Koryphäen seiner Zeit durch Briefwechsel oder persönlich verbunden. Pietro Bembo, Sperone Speroni, Tasso, — Palladio, Vittoria, Veronese, — es sind die besten Namen,



Abb. 56. Bildnis des Daniele Barbaro. Florenz. Pal. Pitti.

die in diesen Tagen zu finden waren. In Wien hängt ein Veronese zugeschriebenes, ihm aber neuerdings von Wichhoff mit Recht aberkanntes und auf Tintoretto getauftes Bildnis nach ihm. Ein selbstbewußter Charakterkopf. In Nase und Augen viel harte Energie, Scharfblick und Verschlagenheit, die sich mit keinem Zucken verrät. Es ist aber auch ein Mann, der genau weiß, was er wert ist. — Solcher Art waren Veroneses Auftraggeber; der Umgang mit ihnen und ihr verständnisvolles Kunstinteresse regten ihn an, um so mehr als ihm in der Ausführung des Auftrags freie Hand gelassen war. Er konnte sich frei in seiner unererschöpflichen Gestaltung bewegen, ohne irgendwie durch Wünsche eingeeengt zu sein. Seine Malereien befinden sich ausschließlich im Oberstock, der eine große durchlaufende Galerie mit einem diese kreuzenden Querarm

und einer Kuppel auf der Bierung enthält. Parallel zur Hauptgalerie befinden sich die Wohnräume der Familie. Und hier ist die Wirkungsstätte, in der Veronese zwischen 1564 und 1568, ziemlich wahrscheinlich aber 1566 während eines Sommers eines seiner reizendsten Werke geschaffen hat. Religiöse (Abb. 58), mythologische, genrehafte Darstellungen hat er in reicher Fülle hervorgerufen, teils wie er den Geschmack des Raumbewohners zu treffen glaubte, teils Improvisationen seiner eigenen Daseinslust und seines Gefallens an der Familie seiner Wirte, die er unter den Figuren neben seiner eigenen Person abgebildet hat. Das Schwerkgewicht dieser Schöpfung liegt indessen in der Kuppel, während die große Galerie, als abendlicher Versammlungssaal oder Wandelhalle bei schlechtem Wetter und als Zugangstorridor benutzt, nur acht Figuren in ge-

malten Nischen mit Trophäenschmuck dazwischen aufweist.

Ob Veronese geahnt hat, als er zum Vorwurf der Kuppelmalerei (Abb. 59) die „Unsterblichkeit“ nahm, daß die Bauherrenfamilie, dies Haus und seine Schöpfung darin als ein glänzendes Stück Kulturgeschichte die Jahrhunderte überdauern und jeden als ein reizendes Idyll erfreuen würden, der nachmals durch Bild, Schrift und Wallfahrt in den Geist jener Zeit einzudringen suchte? Es ist ein Schwung in diesem Kreise, wie er selbst bei diesem dithyrambischen Schilderer der Welt der Grazien nicht oft zu finden ist, — und ein Farbenrhythmus, daß man selbige Zukunftszuversicht darin zu lesen meint. Wie leicht und getragen schwebt dieser holdselige Genius der Unsterblichkeit auf dem Rücken eines fledermausartigen Flugtiers dahin, — wie außerordentlich zwanglos, mit dem ganzen Reiz des flüchtigen Zufalls sind um ihn die Olympischen in der Frühlingsfrische sorglosen Daseins gelagert: Apollo, der mit begeistertem Auge die Lyra spielt, — Aphrodite in prächtiger Bildung des entblößten Rückens, wie sie zum Nachbar Hermes hinüberschaut, — Artemis, die mit einem Hunde spielt, — der gedankenvolle greise Saturn mit der Sense, — der wie ein Beduinenscheich von einem Burnus verhüllte Zeus mit dem Adler, — Ares, der den Lyraflängen lauscht. In den vier Ecken dieses Kuppelmittelstücks befinden sich dann die vier Elemente der Alten in prächtigen Gestalten dargestellt, und zwischen ihnen vier trennende Felder mit gemalten Skulpturen, wie sie Veronese unten in der Hauptgalerie sowie in anderen dekorativen Arbeiten nach Michel-

angelos Vorbild vielfach verwendet hat. Ihren Abschluß erhält diese Kuppelmalerei durch eine nach zwei Seiten fortgesetzte Architekturdarstellung, deren Art das echte veronesische Gepräge zeigt: den virtuosen Tausendkünstler, der spielend alle perspektivischen Probleme löst und mit ihnen überraschende Wirkungen sucht, wie sie mit der reinen Kunst freilich nichts zu thun haben und von schlagender Bezeichnung für den Verfall der



Abb. 57. Studie. Wien.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York.)



Abb. 58. Verlobung der heiligen Katharina. (Zimmerlunette in der Villa Maier.)
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Minari, Florenz.)

Renaissancebewegung sind. Wie er schon in einem der geschlossenen Räume unter Anderem einen Jäger mit seinem Hund in offener Thür so täuschend abgebildet hat, daß er in Wirklichkeit dort zu stehen scheint, so hat er auch hier seiner übermütigen Künstlerlaune freien Lauf gelassen, nachdem er in glücklich gelungener Dichtung und noch besserem malerischen Gelingen mit graziosem Ernst das Hauptfeld bezwungen: an die abstrakten Vorstellungen, die der Bildungsweise des Renaissancemenschen entsprechend der Mythologie seiner Vorfahren entnommen sind, schmiegt er ein Stück sinnfroher Wirklichkeit: auf dem durch zwei gewundene Säulen und drei Thüröffnungen geschickt gegliederten Balkon der einen Seite erblickt man eine alte Dame mit einem Hündchen und neben ihr eine stattliche junge Frau sowie einen Knaben, der einen Pfau auf der Balustrade neckt. Die Aufmerksamkeit der schönen Venezianerin ist der anderen Seite zugewandt, wo je ein Jüngling rechts und links einen die Balustrade in der Mitte entlang laufenden Pavian reizen. Hier spiegelt sich der

echte Veronese mit seinen fröhlichen Privatneigungen und dem geistigen Sichgehenlassen gerade so anziehend wie in den übrigen Gruppen von Maier, den Reitern, Musikanten, Sängern, den Lünettenbildern dieser Kuppel, welche Sommer und Herbst in geistreicher Weise allegorisieren. Als Maler, Zeichner, Erfinder immer froh und leichtfertig, fabelhaft geschickt, nie um einen überraschenden und geistreichen Ansdruck verlegen, jugendfrisch, und trotzdem er von allen Vorgängern gelernt hat, frei von herkömmlichen Ideen wie Manieren, liebreizend und schmeichlerisch — ist er, mit zwei Worten gesagt, der interessanteste Malerfenilletonist, den jene Zeit hervorgebracht. Michelangeleske Gedanken-größe und Tizianische Malerbedeutung in erstem Sinne darf man bei ihm so wenig suchen als seine Psychologie und Fähigkeit, am Menschen mehr zu sehen, als der erste Eindruck hervorruft. Er ist ein blendender Schilderer in einer Zeit, in der kritisch-satirischer Geist den großen Dichtereishum schon gebrochen und das Gehirnleben wie den Pulschlag schon geschwächt hat, — in

einer Zeit des Verfalls und der Reaktion, die nichts mehr ernst zu nehmen beginnt als das Vergnügen. In dieser Zeit aber ist Veronese neben Torquato Tasso, — der von größerem Kaliber als der Mater, aber durch ein tragisches Schicksal noch mehr gehemmt erscheint, — allerdings wohl die ansprechendste Erscheinung. Er war eben ein Glücksmensch, in dessen Seele ein tragischer Konflikt etwas Unmögliches gewesen wäre, denn er hätte nach einem furchtbaren Schicksalsschlag vielleicht sich satt gewieint wie ein Kind, dann aber in lächelnder Leichterzigkeit sein Glück von neuem versucht. Das ist aber nie nötig gewesen, denn ihm fiel alles mühelos in den Schoß, — selbst der Tod, der ihn vor den Gebrechen des Alters nach einem kaum stundenlangen Kampf und mit dem Nachklang einer prunkvollen Feierlichkeit fortnahm.

Inzwischen hatte der Ruf der „Hochzeit von Cana“ in S. Giorgio Maggiore sich über das ganze venezianische Gebiet verbreitet. Wallfahrende oder in Klosterangelegenheiten reisende Mönche hatten daheim

wohl Wunder von diesem Riesenwerk und seiner Anziehungskraft auf die Menge berichtet, denn es kamen in den folgenden Jahren Wünsche nach gleichen Schöpfungen von allen Seiten, die eine ganze Reihe von Meisterwerken in immer neuer Abwandlung des Themas hervorriefen; daneben gingen dann aus Veroneses Schülerwerkstatt wohl für minder gut zahlende Besteller eine Anzahl weniger bedeutender Repliken hervor, die heute in vielen Museen zu finden sind. So ist eines der frühesten und farben schönsten das für S. Nazario e Celso zu Verona gemalte und etwas abweichend von Veroneses beliebter Art komponierte Gastmahl des Simon (jetzt Turin). Es scheint 1566 zugleich mit einem Martyrium des heiligen Georg für S. Giorgio entstanden zu sein, als Paolo sich in Verona befand, um seine schöne Cousine Helena Badile heimzuführen. — Um 1570 entstand ein anderes Gastmahl des Simon (jetzt Mailand) (Abb. 62) für S. Sebastian, und sogleich darauf ein neues für S. Giovanni und Paolo (jetzt Venedig) anno 1572, das später, nachdem die Inqui-



Abb. 59. Kuppel der Villa Maier (jetzt Giacomelli).
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)



Abb. 60. Bildnisstudie. London. British Museum.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.
in Vornach i. E., Paris und New York.)

tion darüber gekommen war, in ein Gastmahl des Levi (Abb. 63) umgetauft ward. Im gleichen Jahre schuf der Künstler für das Kloster der Madonna vom Monte Berico ein Gastmahl des heiligen Gregor. Bei allen diesen und späteren Gastmählern verwendet Veronese mit Meisterkraft vorwiegend eine Säulenhalle mit reichen Architekturperspektiven und der von Leonardo begründeten und hier nur feiner aufgelösten Dreiteilung zur Umrahmung des Vorganges, der nicht mehr und nicht weniger ist als die Darstellung eines Herrenfestessens in einem der reichen Paläste von Venedig. Kavaliere unterhalten und bewegen sich, Diener laufen hin und her, Hunde spielen herum, Landsknechte, Pageen, Zwerge, Kinder, Neugierige hinter Säulen oder auf den Balkonen im Hintergrund beleben den Anblick mannigfaltig. Christus, unter den Jöllnern bei Levi, und von der Magdalena bei Simon bedient, ist

nur eine episodische Figur im ganzen, obgleich er hier wie schon auf dem Hochzeitsbilde und überall die Mitte einnimmt. —

Inzwischen hatte wahrscheinlich ein guter Freund oder ein Kollege, der überzeugt war, die Sache noch besser zu verstehen und das Honorar dafür noch geheimer anwenden zu können, den braven Vätern von S. Giovanni und Paolo ins Ohr geblasen, daß die Auffassung dieses Simonmahls in ihrem Refektorium allzu unheilig sei und schwache Herzen mit verderblicher Weltlust befhören könne. Der Prior scheint Veronese vergeblich um eine Änderung ersucht zu haben. Dieser erhält eines Tages einen schwarzgesiegelten Brief von den Vätern des Inquisitionstribunals mit der freundlichen Bitte, sich am 18. Juli 1573 bei ihnen einfinden zu wollen, damit man sich im allgemeinen ein wenig über Kunst mit ihm unterhalten könne. Worauf die Sache hinausliefe, war nicht gesagt,

Paolo aber, wie das noch erhaltene Protokoll ergibt, vermutungsweise bekannt. Jenseits der S. Marcusegrenzen war solche Aufforderung nicht ganz ungefährlich, und mancher, der in diesen kraftgenialischen Zeiten sonst noch etwas auf dem Gewissen trug, hätte gezittert oder gar sein Pferd zu einem Spazierritt über die Landesgrenze setzen lassen. An diesem schönen Ort aber war die Sache nicht so schlimm, und dem Künstler wird, als er seine Ehrenkette umlegte, das Herz nicht übermächtig geklopft haben. Denn Venedig hatte dem Papst zwar ein Inquisitionstribunal für Glaubenssachen zugestanden, aber dessen ohnehin beschränkte Zuständigkeit erstreckte sich nicht auf Kunst und Litteratur. Und falls die Zuständigkeitsfrage auch gegen Paolo entschieden wäre, so blieb der Signorie nach dem mit Nikolaus V. geschlossenen Konkordat doch das Recht, ihren Interessen zuwiderlaufende

Inquisitionseitscheidungen aufzuheben: sie würde namentlich bei einer solchen Bagatelle einen ihrer gefeiertsten Maler schwerlich haben jagen lassen. Wäre der Künstler schneidiger gewesen, so hätte er danach die Citation nicht beachtet oder höflich geschrieben, daß er dringend beschäftigt sei und außerdem die schwarze Farbe der Richtergewänder als Maler haßte, weshalb es ihm leid thue u. s. w. Als ein höflicher Mann ging er aber hin, und diesem Zufall verdanken wir eine der interessantesten Quellen zur Zeitgeschichte wie für die persönliche Art des uns sonst so wenig bekannten Künstlers. Das Protokoll ist bei Guhl-Rosenberg abgedruckt und die Herausgeber bemerken mit Recht, daß Veronese danach kein gebildeter Mensch gewesen sei. Auf den Vorwurf, daß er einen Mann, der sich mit blutender Nase über das Geländer beuge, Zwerge, Hunde, Papageien, hinkende deutsche Landstrolche in einer so heiligen Darstellung angebracht habe, und auf die Frage, warum dies eigentlich geschehen sei, gibt er die schöne Antwort, daß die Maler gleich wie die Dichter und „Narren“ sich solche Freiheiten herausnahmen. Zu diesem Beweisstil geht es weiter und aus ihm tritt eine solche Unbehilflichkeit des Denkens zu

Tage, ein solches Bananientum, daß man den eleganten Maler der großen Welt von Venedig nicht wiederzuerkennen glaubt. Fast möchte man für ein Märchen halten, daß dieser Mann gesellschaftlich mit den geistig hochstehenden Patriziern von Venedig verkehren und in seiner Sinnesaufnahme von der Ercheinungswelt so fein und verständnisvoll sein konnte, als es der Fall war. Mangelhaft erzogene Künstler von Bedeutung waren in der Renaissance ebenso häufig als zu anderen Zeiten, und die Michelangelo, Lionardo, Albrecht Dürer, Max Klinger, welche neben bedeutenden Werken der Kunst scharfsinnige theoretische oder ästhetische Schriften verfaßt haben, waren sogar immer selten. Aber die Kunst bringt bei einiger Bedeutung immer Bildung mit sich, worin sich erklärt, daß im Elementaren oft bis ins hohe Alter hinein unsicher gebliebene Kunstautodidakten geistig die regsamsten, interessantesten, oft jedem wissenschaftlichen Kopf gewachsenen Menschen sind. Mit welcher Eleganz wußte Raphael seine weltmännischen Manieren auch mit der Feder zu behaupten und seinen Mangel an Kenntnissen zu verdecken! Veronese ist ein Phänomen vom Gegenteil. Die Ortho-

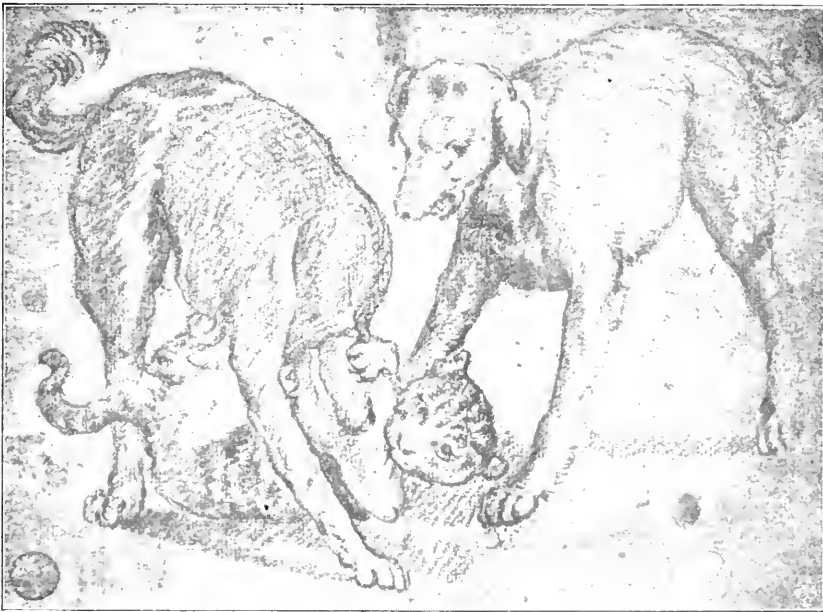


Abb. 61. Studie zum Mailänder Simon-Gastmahl. Venedig.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York.)
Meißner, Veronese.

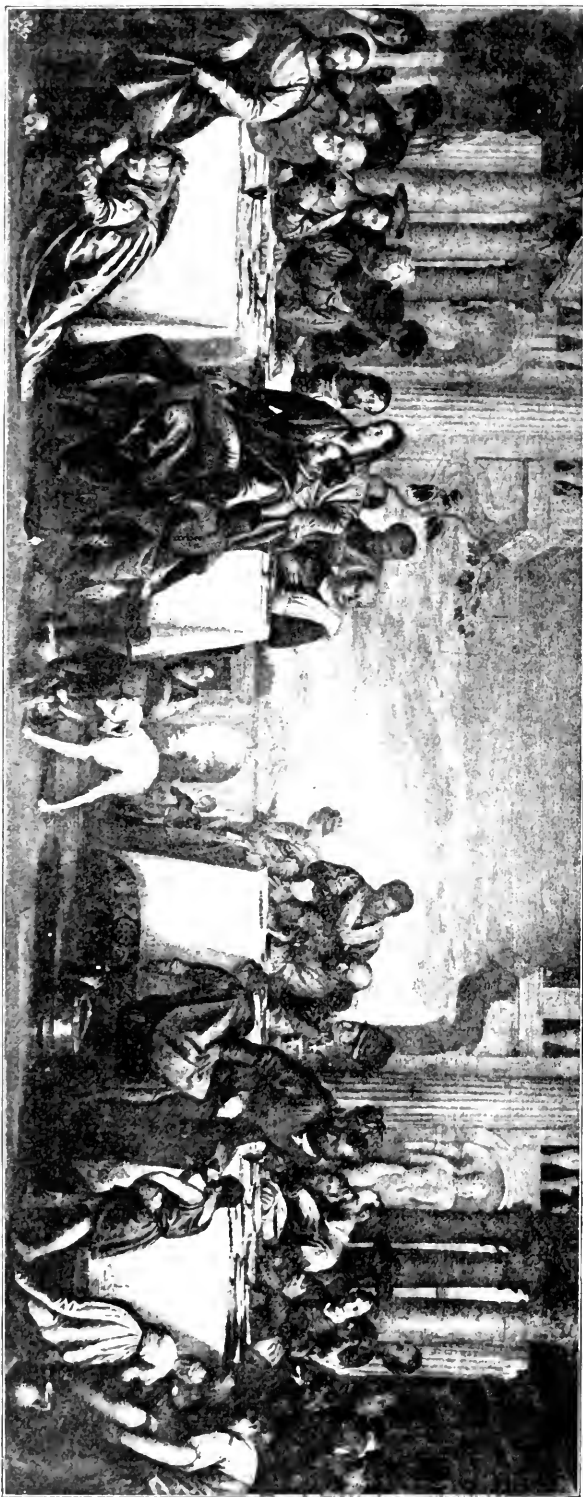


Abb. 62. Wahl beim jüdischen Simon. Mantua. Gmüthelhof. (Nach einer Originalherographe von Giacomo Verri, Florenz.)

graphie in einem einzigen von ihm erhaltenen und bei Gmüthelhof abgedruckten Brief geschäftlicher Art ist ganz mangelhaft, sein Geist den natürlichsten Fragen über seine Kunst nicht gewachsen. Daher stammt denn auch die geistige Unbedeutendheit seiner Motive, seine äußerliche Auffassungsweise, eine gewisse Fädeheit, welche die bedeutenden Schönheiten seiner Kunst für gereifte Ansprüche indessen nie ganz vergessen lassen. Angesichts von Bedeutung und Umfang seines Talents aber muß man sich bedauernd fragen, zu welcher Höhe dieser Mann hätte gelangen müssen, wenn eine vertiefte Bildung Geist und Gemüt mit sicherer Schwungkraft versehen. — Der Ausgang dieses interessanten Prozesses ist harmlos genug. Veronese wurde aufgegeben, das Nasenbluten, die Landsknechte, den Zwerg, die Hunde zu entfernen. Das hat er nicht gethan, wie das heute noch in der Akademie zu Venedig befindliche Bild beweist, — wohl aber scheint die Magdalenenfigur fortgenommen und nach entsprechender Änderung der Mitte das Thema von Simon auf Levi umgetauft zu sein. Es ist also keine Entfernung im Sinne des Tribunalspruches geschehen. Wahrscheinlich ist danach der Künstler über die Unhaltbarkeit des Prozesses aufgeklärt worden und hat jenem einfach stillschweigend Widerstand entgegengesetzt und den Prior dann mit dieser Änderung beschwichtigt.

Übermals ein „Wahl bei Simon“ schuf Veronese hier nach für das Servitenkloster (jetzt in Paris, Abb. 66), auf dem die sehr leicht und lebendig gruppierte Tischgenossen schaft an zwei gebogenen Ta-

seln in einer Rotunde sitzt und über die knieende Magdalena hinweg sich ein Ausblick auf klassisch schöne Architekturen öffnet. Ist diese Art des Aufbaus auch die häufigste bei Veronese, so hat er doch vortreffliche Meisterwerke im gleichen Thema mit einer ganz anderen Anordnung geschaffen. So auf der Dresdener „Hochzeit von Cana,“ die in Deutschland der berühmteste Veronese ist (Abb. 67). Hier ist die Gesellschaft um einen Tisch auf der Veranda gruppiert und bietet einen fesselnden Anblick durch die Mannigfaltigkeit bildnismäßiger Typen, welche durch die reiche Bogenarchitektur im rechten Hintergrund noch mehr hervorgehoben werden. Die Hauptfigur ist hier der prüfende Weinschenk im mittleren Vordergrund, der in Orange und Rot auch den letzten Farbenaccord für das Werk angibt und zu dem Heiland mit dem leeren und wachsernen Gesicht überleitet. Das Bild ist in seiner bunten Farbenpracht sehr kennzeichnend für Veroneses Art, — es ist ein Bouquet aus Weiß, Blau, Rot, Gold und nach der dekorativen Seite bewundernswert. Es zeigt ihn aber auch vollkommen in seinem Mangel darin, daß er für die Poe-

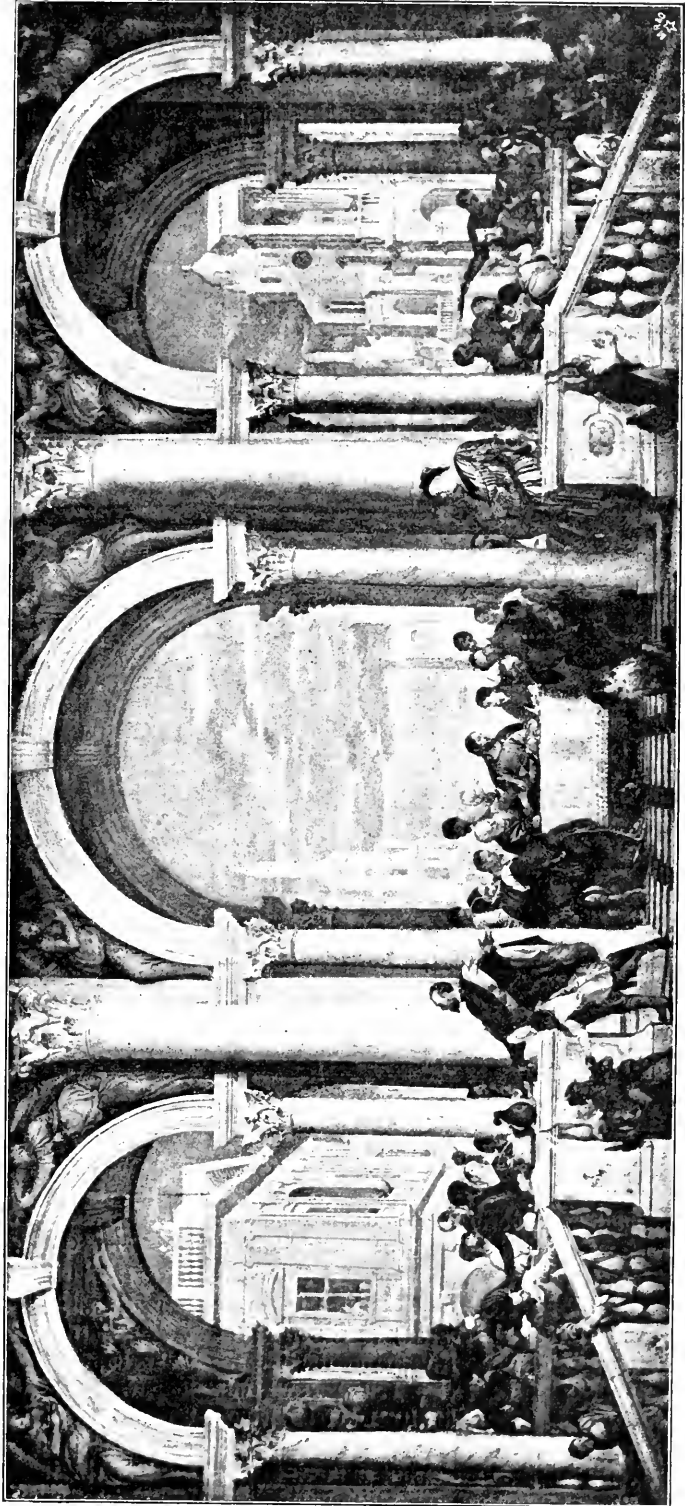


Abb. 63. Das Gastmahl bei Cana. Venedig. Akademie.

sie des nackten Tons nur geringe Empfindung befaß. Man bestaunt seine Geschicklichkeit und kann den Rhythmus seiner Farbkompositionen mit Genuß verfolgen, — vor einem seiner Werke in die Selbstvergessenheit süßer Dämmerungen zu versinken, wie es vor einem Tizian so leicht mit uns geschieht, kann man bei ihm nicht. Eine ähnliche Auffassung des gleichen Vorwurfs befindet

sich. Es ist in dem hier gegebenen Rahmen nur möglich, in den einzelnen Gruppen das Hauptsächliche zu streifen. Aber auch monumentale Arbeiten fehlen in dieser fruchtbaren Periode nicht, wie historische Darstellungen in einer Villa zu Magnadole, denen sich Fassaden und Innenmalereien an Palästen zu Venedig und Landhäusern auf dem Festlande anschließen. Indessen fallen



Abb. 61. Bildnisstudie. Paris. Louvre.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

sich auch in Madrid (Abb. 39), wo indessen die Handlung in einen geschlossenen Raum verlegt ist; hierher kann man auch das schon genannte Bild der „Jünger von Emmaus“ (Abb. 54) rechnen, obgleich es eigentlich ein Gruppenbildnis der Künstlerfamilie ist. —

Eine zahllose Reihe von Werken auf Leinwand hat der Künstler während seines Lebens geschaffen, von denen ein sehr großer Bruchteil auf das Jahrzehnt zwischen Mäzer und dem Neubeginn im Dogenpalast ent-

fällt. Diese Werke nicht ins Gewicht, da sie größtenteils von Schülerhänden ausgeführt sind; Veronese bleibt auch noch mit dem kleinen Bruchteil seiner nachweisbar eigenhändigen Schöpfungen neben Rubens die an Umfang wohl leistungsfähigste Erscheinung der Geschichte. Die Schnellmaler des Renaissanceverfalls kann man füglich nicht mit ihm und seinem flämischen Genossen vergleichen. — Als ein interessantes Thema, von dem leider jede Spur verschwunden ist, wäre

vor 1577 jener Triumphbogen in S. Nicolo Medici, zu besteigen. Der Doge gab zu del Lido zu nennen, den Palladio 1574 er- diesem äußeren Empfang, bei dem Venedig baute und Tintoretto in Gemeinschaft mit seinen ganzen Reichtum entfaltete, eines



Abb. 65. Marter eines Heiligen. Gille. Museum.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York.)

Veronese aus schmückte. Die Signorie wollte damit König Heinrich von Polen ehren, der in diesem Jahre über Venedig nach Paris reiste, um dort den Thron seines verstorbenen Bruders Karl IX., Sohnes der Katharina

seiner berühmten Bankette, bei dem der Anblick von zweihundert Patrizierinnen, die von Seide, Brokat, Gold und Edelsteinen strahlten und als köstliches Kleinod dazu ihre sprichwörtliche Schönheit zur Schau



200. 66. Gastmahl beim Hostien Simon. Paris. Louvre.

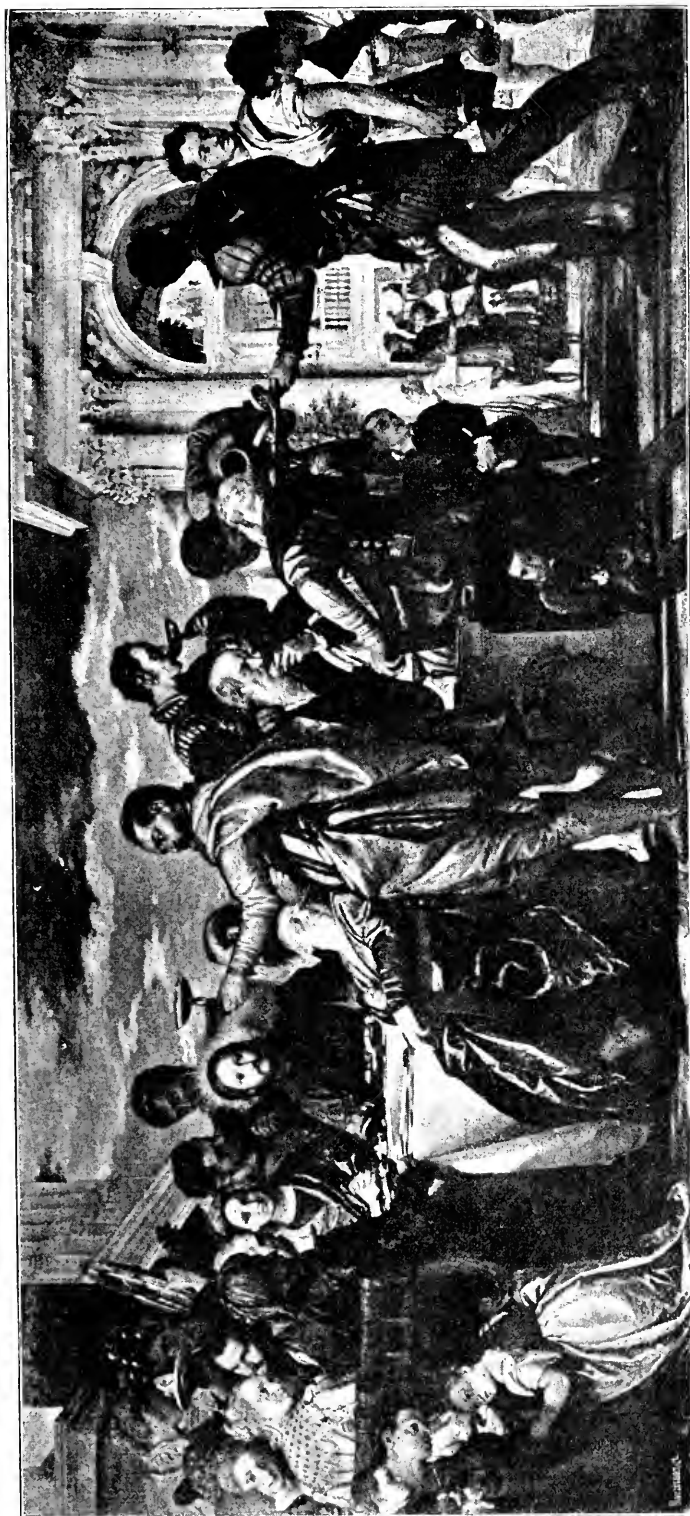


Abb. 67. Hochzeit von Gana. Dresden. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.)



Abb. 68. Anbetung der Könige. Dresden. (Nach einer Originalphotographie von Georg Scharf in München.)

stellten, den galanten König in sprachlose Bewunderung versetzte. —

Eine beträchtliche Zahl von Tafelwerken Veroneses haben die „Anbetung des Kindes“ zum Vorwurf. Teils sind es die drei Könige (Abb. 68, 69), wie auf dem prächtigen Breitbild der Dresdener Galerie (von dem sich eine Replik in Venedig befindet), wo ein helles und gleichmäßiges Licht um edle Gestalten flutet und einen sprühenden Farbenaccord aus Braun, Grün und Rot in seiner Stufung zum Wirken bringt, und wo eine sonst bei Veronese nicht gerade häufige Kraft durch die feierlich nahenden Figuren geht; hierher gehört auch eine Münchener Hochdarstellung des gleichen Vorwurfs (Abb. 70); teils sind es Anbetungen des Kindes durch Heilige (Abb. 13, 16, 27, 42, 51, 53). Die schönste Darstellung dieser Art ist wohl die „Versobung der heiligen Katharina“ in Venedig, welche mit großer dekorativer Pracht dargestellt ist. Der Vorwurf ist für Veroneses äußerliche Art nicht günstig. Wo er, wie in Dresden und Paris, eine Art Staatsaktion darstellt, vermag seine malerisch bewegte Kompositionskunst und sein Farbenbouquet uns zu fesseln — wo dies nicht



Abb. 69. Anbetung der Könige. Wien. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hartungl in München.)



Abb. 70 Anbetung der Könige. München.

der Fall ist, zieht er nicht an. Er, der eine Fülle der schönsten weltlichen Frauengestalten schuf, ist dem Mariatypus gegenüber spröde. Weil es ihm selbst an innerer Gläubigkeit fehlt und dazu sein Verständnis für das psychologische Erfassen der Mütterlichkeit nicht tief ist, kommt er über eine schematische Idealisierung des Modells nicht hinaus. Seine Maria posiert, und selbst wo sie in einem Modell voll jugendlicher Lieblichkeit von

Anzahl von Heiligendarstellungen (Abb. 15, 19, 20, 33, 40), wie in Florenz die heilige Justine (Abb. 6), die heilige Katharina (Abb. 32), in Velle eine andere figurenreiche Marterdarstellung (Abb. 65), vor allem aber in London eine „Vision der heiligen Helena“ an (Abb. 46), welche als eine überaus liebreizende Frauengestalt am offenen Fenster schlummernd dargestellt ist, vor welchem zwei Engel der Traummehenden ein schweres Holzkreuz weisen.



Abb. 71. Christus auf dem Weg nach Golgatha. Paris. Louvre.

ihm verkörpert ist, guckt ein wenig Kotetterie, wie sie in Venedig gleichsam in der Luft lag, hindurch. Seine „Verlobung der heiligen Katharina“ in Venedig, seine „Anbetung“ in der Akademie ebendort, die prächtige zu Dresden (Abb. 68), die stofflich glänzend gelöste Darstellung im Louvre (Abb. 51), nicht minder das Brüsseler Exemplar (Abb. 13) bieten ebenso viele Belege dafür. — Trotz des schönen Marientypus und sonstiger vortrefflicher Darstellung ist so von gleicher Außerlichkeit eine „Verkündigung“ (Abb. 11) in den Uffizien. — Diesen Mariendarstellungen schließen sich alsdann eine größere

Derjelbe Mangel an Innerlichkeit, der sich in der Anlage seiner Skizzen für Heiligenmotive scharf verrät, macht sich auch bei seinen anderen Schöpfungen im Bereich der christlichen Legende geltend. Da sind immer malerische Eigenschaften (Abb. 5, 17, 43, 47), die blendend herauspringen und die uns leicht übersehen lassen, wie gleichgültig, ja verständnislos für menschliches Gefühl und Leiden seine Art und Fassungsgabe ist. So ist es unter den zahllosen Vorwürfen dieses Gebiets auf dem „kreuztragenden Christus“ des Louvre (Abb. 71) die fette Silhouette des Henkernegts und ihr Abgesegntein gegen

den lichten Hintergrund, in den „Zchrift-
gelehrten“ Abb. 9 des Prado die erfindungs-
reiche Komposition mit der geschickt verwen-
deten Architektur, — in der „Krenzabnahme“

26, 87), der auf Überraschung, lebhaftige Be-
wegung, koloristische Kontraste bedachte Auf-
bau, welche die Wirkung dieser Bilder aus-
machen, — Seele ist es nirgends. In einem



Abb. 72. Susanne im Bade. Dresden.

Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.)

des Louvre (Abb. 11), in den kaum eigen-
handigen, im Ton für ihn zu flauen Bil-
dern der Dresdener Galerie: „Krenztragung“
Abb. 38 und der „Hauptmann von
Navernaam“ (Abb. 8) u. a. (Abb. 21, 25,

anderen Zeitalter zum Schaffen gekommen,
würde der Künstler kaum ein einziges religiö-
ses Thema behandelt haben, — das meint
man zu fühlen. Er mochte Messe und Beichte
regelmäßig wie ein anderer Venetianer be-



Abb. 73. Auffindung des Moses im Nil. Dresden. (Nach einer Originalexposition von Franz Kautzsch in Wien.)

ischen und von seiner eigenen Glaubensfestigkeit, untrübselig wie er in seiner Bildung war, sicher überzeugt sein, — er fühlte und sah die Welt mit dem naiv-frohinnigen Egoismus eines alten Hellenen der Niedergangszeit. —

Und dieser augenfrohe Spätling der antiken Lebensanschauung, mit der das Benetianertum ohnehin mehr als einen verwandten Zug aufzuweisen hat, tritt besonders zu Tage, wo ein religiöser Vorwurf eine gewisse Entfaltung des Weltlichen begünstigte, wie z. B. in seinem außer im Prado noch mehrfach (Abb. 12, 41) vorhandenen Bild: „Christus und die Ehebrecherin“. Mit welchem durchtriebenen Geschick hat er die gefesselte Frau mit jugendlichem Liebreiz ausgestattet und diesen zum bereichsamsten Verteidiger benutzt! Da macht sie durch einen holdseligen Blick den greifen Ankläger ihr gegenüber verstummen und nur noch sehen die Schuldgründe vortragen, — und sie verkörpert dazu in sich eine seiner glücklichsten Frauenbildungen. — Noch entscheidender aber ist diese heidnische Anschauungsweise in den alttestamentlichen Vorwürfen zum Ausdruck gekommen, wo er in breiter Behaglichkeit ein Stück Sittengeschichte schildert und dabei alle Register seiner Liebe zu glänzenden Stoffen, Kostbarkeiten, Geschmeide, für vornehmeres Leben in fürstlichen Verhältnissen öffnet. So seine „Zuflucht und die beiden Älten“, welche letzteren auf dem Pradobild (Abb. 45) als zwei weltgewandte Männer im Park auf die notdürftig verhüllte üppige kleine Frau mit dem herausfordernden Blick angelegentlich einreden, als gelte es die harmloseste Auskunst. Ein anderes Exemplar zu Dresden (Abb. 72), das indessen zum Teil Schülerarbeit sein dürfte, zeigt eine sehr dicke und stattliche Dame, welche sich halb enthüllt am Springbrunnen den Staub von den Füßen wälzt und dabei aus dem tiefer gelegenen Garten von zwei Älten mit feingesechnittenen Gesichtern beobachtet wird. Ein weiterer mehrfach vorhandener Gegenstand ist die „Kindung des Moses im Nil“, deren eine Fassung eine der Perlen des Prado (Abb. 44) ist und in einer Replik davon in Dresden (Abb. 73) hängt. Da sieht man die Tochter Pharaos in reichem Brokatkleid, üppig, blond, am Flußufer unter Bäumen stehen geblieben und den Findling bestaunend, der ihr von einer Dienerin eben gezeigt

wird. Ehrendamen, Dienerinnen, ein Zwerg, ein Mohr, Lakaien und Kavaliers umgeben dabei die stolze Prinzessin. Im Hintergrund erblickt man jenseits einer hochgewölbten Brücke eine prächtige Stadt an waldigem Bergabhang.

Nicht so oft, als er es im dekorativen Freskoshmuck der Herrenhäuser gethan hat, stellte Veronese mythologische Motive auf Tafeln dar, obgleich er gerade auf diesem Gebiet seiner Art nach wie kein zweiter Zeitgenosse, Tizian vielleicht ausgenommen, begabt war. Die Einwände, die man sonst vor vielen seiner Bilder nicht unterdrücken kann, werden auf ein Nichts angesichts dieser Vorwürfe abgeschwächt, — mit einer graziosen Flüssigkeit wird er hier oft zum zauberndsten Schilderer voll feiner und schmückender Stimmung und zum köstlichsten Bildner. Ein Defizit an Seele spürt man kaum, weil wir Seele im modernen Sinne in dieser antiken Welt nicht suchen und uns gewöhnt haben, ihre Werke von anderen Gesichtspunkten aus auf uns wirken zu lassen. Wir finden ein prächtiges Beispiel für diese Art seiner Tafelkunst noch späterhin im Dogenpalast, dürfen aber als noch vollkommener darin „Adonis und Venus“ im Prado (Abb. 74) betrachten, welches Werk als der schönste Veronese in Spanien gilt. Unter einem Vorbeerbusch sitzt da in dämmeriger Sommerabendschwüle die Liebesgöttin, nur halb von einem reichgewirkten Tuch verhüllt, und fächelt mit einem Fächer von Fächchenform, wie sie zu Veroneses Zeit in Venedig sehr beliebt waren, dem in ihren Schoß mit dem Kopf gelehnten schlafenden Adonis Kühlung zu. Der eine der Hunde des bärtigen Jägers ruht still zu Füßen der Göttin, der andere, welcher bellen will, wird von Amor mit kindlicher Anstrengung zurückgehalten. Die üppige Göttin, die eine der liebreizendsten Frauengestalten des Künstlers ist, schaut mit geneigtem Kopf traumverunken vor sich hin. — Geistesverwandte, wenn auch nicht zweifellose Darstellungen sind ferner die Gruppe: „Mars und Venus“ in Petersburg (Abb. 80), eine originelle „Toilette der Venus“ in Privatbesitz (Abb. 75), ein „Jüngling zwischen Laster und Tugend“ im Prado und schließlich die wohlbekannte Lebauffassung von Dresden. Dazu zählen auch vier allegorische Darstellungen, die sich einigt in dem Banketttaal des Deutschen Borsen-

hauses zu Venedig, dem durch Giorgiones und Tizians Jugendthätigkeit berühmten Fondaco dei Tedeschi befauden (jetzt Berlin) und wie Aufbau, Modellierung und die teilweise recht anmutige Tonwirkung nachweisen,

freies am Himmel sichtbar werden. Gleicher Art ist ein ehemals im Palazzo Pisani zu Venedig befindlich gewesenes Deckenbild in Berlin zu erwähnen, zu dem vier reizende Bilder mit je drei spielenden Genien gehören.



Abb. 74. Venus und Adonis. Prado.

(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

vom Künstler selbst angelegt, aber mit Hilfe von Schülern vollendet sind. Es sind dies mehrere Gruppen: Minerva und Mars (Abb. 76), Apollo und Amio, Saturn und die Religion, Jupiter, Fortuna und Germania, hinter denen entsprechende Teile des Tier-

Nichts aber ist schließlich bezeichnender für den Charakter von Veroneses Talent, als daß er die eigentliche Bildnismalerei, für welche in dem reichen Venedig ein günstiger Boden war, nie besonders gepflegt hat. Zwar gibt es viele Porträts in den euro-

päiſchen Galerien, die ſeinen Namen tragen, aber dieſer Name war in der Vergangenheit vielfach ein Sammelname, mit dem alle venetianiſchen Porträts, die ſonſt nicht augenſcheinlich von einem Anderen herrührten, etikettiert wurden (Abb. 3, 4, 7). Ein Damenbildnis in Wien, das lange Zeit hindurch

läßt uns ohne Weiteres erkennen, daß vermutlich eine Edelſtatt aus Verona die Dargeſtellte des Wiener Bildes iſt, nicht aber die kleine, kurzhaſſige und korpulente Adoptivtochter der S. Marcusrepublik. Dieſer wirklichkeitsfreundliche Künſtler, deſſen berühmteſte Werke wahre Bildniſſammlungen



Abb. 75. Venus bei der Toilette. Galerie Czartoryski.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.)

angeblich von Veroneſe herrührte und Katharina Cornaro vorſtellen ſollte, obgleich dieſe achtzehn Jahre vor des Künſtlers Geburt ſtarb, iſt jetzt auf ſeinen Meiſter Badile getauft und auch von der Bezeichnung als Katharina Cornaro Abſtand genommen. Der Vergleich mit einer authentischen Marbörbüte der Königin im Berliner Muſeum

von zeitgenöſſiſchen Größen und Berühmtheiten ſind und der das Weſen der Dargeſtellten im Rahmen einer zufälligen Handlung mit wenigen Strichen ſchlagend zu treffen wußte, der ſogar überall in ſeinen Gruppen die porträtmäßige Wirkung ſuchte, hielt ſich von der eigentlichen Pſlege dieſes Gebietes fern. Er empfand wohl, daß es

ihm an psychologischem Blick einerseits wie andererseits an jenem intimen koloristischen Feingefühl, womit durch die Hervorkehrung der animalischen Erscheinung von Mensch und Umgebung die Charakteristik bis zu einem gewissen Grade ersetzt werden kann, fehlte. Er zog deshalb das Gruppenbildnis

Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung zwischen ihnen ermutigend und unterstützend posieren. Daneben sind aber einige Frauenbildnisse von Klasse zu nennen, wie die ältere Dame in reicher patrizischer Tracht zu München (Abb. 78), vor allem aber die ungemein fein aufgefaßte und im Ton



Abb. 76. Minerva und Mars. Berlin.

bei weitem vor. Auch die „Madonna des Hauses Cuccina“ in Dresden (Abb. 77) ist ein solches, bei dem die durch Säulen von den anbetenden Familiengliedern geschiedene Heiligengruppe von minderer Betonung ist. Auf dem warmtonigen Bild mit der Kanal-fassade im Hintergrund sieht man das Ehepaar Cuccina mit männlichen Anverwandten und der zahlreichen Kinderschar vor der Madonna knien, indessen drei allegorische

Meißner, Veronese.

prächtigt behandelte junge Frau mit dem Knaben an der Hand und dem Hundekopf im Louvre (Abb. 48). Daneben hat Veronese in seinem Selbstbildnis von Florenz, in dem er gealtert erscheint und die mehrfach um den Hals geschlungene Ehrentette trägt, — in dem Pauluskopf (Abb. 79) ebendasselbe, besonders aber auch in Bildnis-Handzeichnungen (Abb. 2, 60, 64) ein Zeugnis dafür hinterlassen, welch' intimer

Abb. 77. Madonna mit Heiligen, von der Familie Guccina besetzt. Eroben. (Nach einer Originalphotographie von Franz Kautzinger in München.)



Beobachter er mitunter sein konnte. Davon sprechen übrigens auch seine materiellen Handzeichnungen (Abb. 28, 29, 34, 35, 37, 57, 86, 88); in ihren flüchtigen Impulsen und dem schnellen Erfassen der Augenblicklichkeit sind sie vielfach von einer Wärme, die man in seinen großen Bildern von solchem Reiz nur selten findet. —

* * *

1574 und 1576 hatten verheerende Brände den Dogenpalast heimgesucht und wertvolle Malereien von Tintoretto, Drazio Vecelli (Tizians zweitem Sohn), Veronese vernichtet. — Der Staat erfreute sich damals einer verhältnismäßigen Ruhe seit längerer Zeit und war opferwillig in Sachen der Kunst, die ohnehin in Italien während und nach der Renaissance eine heute unbekannte Schätzung und Pflege gefunden hat. Eine eigentlich volkstümliche Literatur in edlem Sinne besaß jene Epoche nicht, dafür aber war die Kunstsinigkeit weit verbreitet, und die Päpste, die Machthaber der kleinen Monarchien, die Republiken, vor allem aber die Kirche wußten mit der italienischen Klugheit sehr genau zu würdigen, was der von der Kunst bewirkte Hauch der Sinne beim Volk in richtiger Leitung für einen agitatorischen Wert hatte und welchen Glanz große Schöpfungen über eine Regierung oder ein Dynastengeschlecht zu breiten vermögen. Die welt-erfahrenen Patrizier in den Lagunen des Adriatischen Meeres wußten das ebenso gut wie einer der Festlandsfürsten; sie hatten dazu vor anderen Republiken den Vorzug eines aristokratischen Regiments von durch-

weg feingebildeten Standesgenossen, die mit den eigentlichen Leitern solidarisch dachten und nicht die Einrede irgend eines reichgewordenen Vorstadtproletariers, dem die Kunst ein überflüssiger Luxus war, zu fürchten brauchten. Zu dem unendlich Vielen, das in Venedig schon für die bildenden Künste gethan war,

und Veronese. Veronese stand damals auf dem Gipfel seines Ruhmes. Wie sein Vorbild und Gönner stand auch er in Beziehung mit den Fürsten dieser Zeit. Die Herzöge von Mantua, Modena, Savoyen bestellten Bilder bei ihm und wechselten mit ihm Briefe; Kaiser Rudolf pflegte mit Stolz



Abb. 78. Bildnis einer Frau. München.

entschloß sich die Signorie jetzt, nicht nur alles Verlorene schnelligst ersetzen, sondern auch die übrigen Teile des Dogenpalastes durch die ersten Künstler in großartiger Weise aus schmücken zu lassen. Die Ausführung dieses Entschlusses ward einer gewählten Kunstkommission übertragen, für die natürlich in erster Linie die tonangebenden Künstler in Frage kamen. Nach dem kurz zuvor erfolgten Tode des fast hundertjährig gewordenen Tizian waren das Tintoretto

auf der Kunktkammer des Gradschin zu Prag den Gästen seine Veroneses zu zeigen, und Philipp II., der bei Lebzeiten Tizians nicht genug Werke von dessen Hand erhalten konnte, lud einige Jahre nach diesem Zeitpunkt den berühmten Künstler unter glänzenden Versprechungen ein, ihm den Eskorial auszumalen, was der sechshafte Veronese indessen ablehnte und statt dessen an seiner Stelle Zuccaro empfahl. Diese Erfolge verdarben seine selbstbewußte Bescheidenheit

nicht, was eine hübsche Anekdote trefflich beleuchtet. Als besagte Kunstkommission für die Auszubereitung des Palazzo Ducale am Entscheidungstage gerade Sitzung hielt und die Künstler mit allen Hilfsmitteln der Vorder- wie Hintertreppen sich im Bedachtwerden mit Aufträgen mühten, begegnete

er in den letzten zehn Jahren seines Lebens vorwiegend für den Dogenpalast arbeitete. Daneben entstanden dann noch andere Tafel- und Monumentalwerke geringerer Art, worunter sich die im vorigen Abschnitt angeführten Gemälde für das Kaufhaus der Deutschen am Rialto befinden.

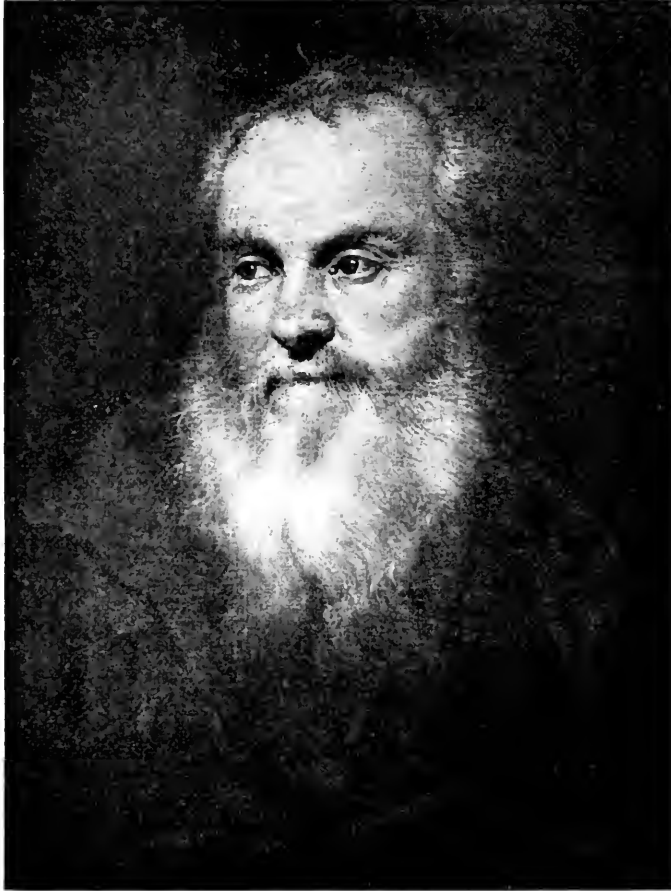


Abb. 79. Kopf des heiligen Paulus. Florenz. Uffizien.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

Contarini dem Veronese auf der Straße. Der Patrizier sprach ihn an und machte ihm Vorwürfe, daß er sich nicht beworben habe, worauf der Künstler erwiderte: er halte es für besser, daheim zu arbeiten und durch gute Werke sich solche Auszeichnung zu verdienen, nicht aber sich darum zu bewerben. Er behielt mit dem Vertrauen auf seinen Ruf Recht, denn er wurde so bei der Verteilung der Aufträge bevorzugt, daß

Unter den Dogenpalastdarstellungen eine der schönsten, aber auch merkwürdigsten wegen der Wahl des Gegenstandes für den Ort ist der berühmte, in mehreren Fassungen daneben vorhandene „Raub der Europa“ in der Sala del Anticollégio (Abb. 81). Nur eine Venetianer Kunstkommission konnte wohl auf den Gedanken kommen, hartgesottene Politiker und Geschäftsleute auf dem Weg zu ernsten und nüchternen Staatsjüngungen durch

solch' ein Bild von der süßen Sinneslust für einen solchen Publikum zu erhalten. Die zu erfreuen und zu erinnern, daß sie Komposition ist etwas gehäuft, aber nicht



Abb. 80. Mars und Venus. St. Petersburg.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

netianer seien: und nur diese ritterlichen überladen, — sie schildert uns zur Linken Gestalten vom Lido hier verstanden auch an laienhaftem Hintergrund den mythologischen wohl, ihre Seelen jung und empfänglich Hauptvorgang und läßt uns zur Rechten in

ein reizendes Meeresthade hineinziehen. Da hat sich der außerordentlich wohlgestaltete Stier mit weichen, glatten Formen zutraulich niedergelassen und leckt der Herrin, die sich bereits auf seinen Rücken niedertläßt, ichmeichlerisch den nur von der Sandale bekleideten Fuß. Sein bekränzter Kopf hat einen Ansehn von Bewußtsein, es ist etwas Menschliches darin wie auch in dem galanten Niederliegen, so daß der Maler uns durchaus den maskierten Gott in der Tierhülle ahnen läßt. Auf ihm aber sitzt — als die Schönste und Edelste unter den bildhübichen Mädchen, welche gleich der Herrin zu Veroneses reizendsten Typen gehören — eben die Prinzessin ein wenig zaghaft nieder, während zwei Dienerinnen sie stützen und bedienen, eine dritte und vierte die von flatternden Putten herabgeworfenen Blumen und Kränze auffangen; es ist ein buntbewegter und äußerst anmutiger Mublick. Besonders fein ist im Gesicht der Prinzessin ein Seelenzustand dargestellt, der halb Freude an dem

ungewöhnlichen Spiel mit dem zahmen Tier, halb schenes Bangen ist. — Naiv aber wie ein Quattrocentist hat uns Veronese in demselben Bild gleich den Fortgang der Geschichte erzählt. Im Mittelgrund schreitet der Stier mit der Prinzessin, von zwei der Mädchen geführt, langsam nach vorwärts, während die anderen mit den Putten im Vereine jauchzend umherspringen. Im Hintergrund aber schließlich schwimmt das Tier mit der Hilfe rufenden Europa bereits unerreikbaar für die vergeblich ins leichte Wasser nachgesprungenen Gepielstinnen durch die Meerwogen dahin.

Noch reicher in seinem dekorativen Genie hat sich Veronese in der Sala del Collegio selbst entfaltet, wo er mehrere außerordentlich schöne Werke schuf, ohne an einer Stelle darin zu verraten, daß er seit Maier um anderthalb Jahrzehnte gealtert war. An der Thronwand malte er eine Allegorie auf den 1571 von Sebastian Veniero über die Türken gewonnenen Sieg, die freilich von



Abb. 81. Raub der Europa. Venedig. Dogenpalast.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Minari, Florenz.



Abb. 82. Der Glaube. Venedig. Dogenpalast.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

etwas pomphafter Gefuchtheit ist. Der greise Doge erscheint hier im Geleit der Stadttheiligen St. Marcus, St. Justina, Venezia und einer Fides, sowie seiner Unterfeldherren, um den Himmel um Hilfe anzusehen, und diese wird ihm von dem in der Glorie herabichwebenden Heiland, den seine Heerscharen umgeben, auch für die Seeschlacht verheißen; man erblickt zu deren Andeutung seitlich in der Tiefe den Mastenwald der kampfbereiten Flotte. Das Beste indessen enthält der sehr reiche Deckenschmuck, in dessen Mitte sich eine Perle Veronesischer Kunst, nämlich die unter einem Thronhimmel auf der Halbkugel in königlichem Schmuck posierende „Venezia“ befindet, welcher der Friede und die Gerechtigkeit als ideale Frauengestalten verehrend nahen. Die fast berauschende Farbenpracht dieses Hauptbildes

an der Decke vermag aber nicht die kleineren Nebenzusammensetzungen wie eine prächtige Glaubensallegorie (Abb. 82), wie vor allem jene köstlichen Gestalten zu beschatten, in denen das Schicksal, die Tugenden, die Wissenschaft verherrlicht sind. Es ist in diesen Figuren einer „Fortuna“ (Abb. 83) mit dem Würfel in der Hand, einer „Felicitas“ mit dem Schlangensieb, einer „Keuschheit“, einer „Philosophie“ (?), welche ein Spinnengewebe entwirrt, eine kleine Einzalgalerie von idealen Schönheiten innerhalb der großen abzutheilen, an der dieser begnadigte Sinnenmensch sein ganzes Leben hindurch andächtig geschaffen hat.

Ob schließlich in der Sala del maggior Consiglio im Palazzo ducale das Wandbild mit der „Rückkehr des Dogen Contarini vom Siege bei Chioggia“ und von den drei

Deckenbildern die „Eroberung von Smyrna“ und die „Verteidigung von Stutari“ Veronese zuzuschreiben sind, ist sehr zweifelhaft. Bode spricht sie ihm in der neuesten Bearbeitung von Burckhards „Cicerone“ ab und vermutet Tintoretto und den jüngeren Palma dahinter, was in jedem Falle so viel für sich hat, daß man sich dem anschließen kann. Die Werke sind für Veronese nicht

Apotheose der gewonnenen Lagunenheimat zugleich die Apotheose seines eigenen Malerschaffens, — dies Werk ist die Höhe, die Vollendung und der Abschluß seiner märchenhaft reichen und schönheitsfertigen Farbkunst. So wenig wie in seinen übrigen Deckenmalereien liegt der Nachdruck hier in der perspektivischen Lösung der Untenansicht, in der er seine Vorgänger Michelangelo und



Abb. 83. Fortuna. Venedig. Dogenpalast.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Minari, Florenz.

gut genug, abgesehen von den Kennzeichen der Manier, und dem Hauptwerk dieses Saales nicht ebenbürtig. Dieses Deckenmittelbild enthält die berühmte „Apotheose der Venezia,“ Veroneses letztes größeres und sein schönstes Werk, zu dessen Ausführung er dreißig Jahre lang gereift und geläutert war (Abb. 84). Wenn er auch noch eine Anzahl von Werken, die bald jetzt ein Nachlassen zeigen, nachdem geschaffen hat, so war doch diese

Correggio nicht erreichte. Wie in den Architekturhintergründen und Perspektiven seiner großen Tafelbilder wird auch hier sein Bruder Benedetto diesen Teil der Aufgabe behandelt haben. Er löste ihn nicht ganz ungeachtet, wobei die Pracht der leuchtenden Farben und der lebendigen Gruppen ihn wesentlich in der Gefangennahme der Sinne und Ablenkung des Verstandes unterfügten, aber eine vollkommen reine Illusion

von schwergewichtslosen Gestalten in der königlicher Festpracht und stolzer Haltung Lust zu erzeugen, gelang ihm nicht. Die thront in diesem Mittelfeld Venezia als Deckenmalerei wird ohnehin immer etwas stolzes, idealschönes Weib auf einer Wolke



Abb. 81. Triumph der Venezia. Venedig. Dogenpalast.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Ninari, Florenz.

Unnatürliches und Kunstwidriges bleiben vor einer reichen dekorativen Architektur trotz der Decke der Sixtinischen Kapelle mit mächtigen gewundenen Säulen. Ein und der Domschiffel zu Parma. — In flatternder Genius über ihr bläst die Po-

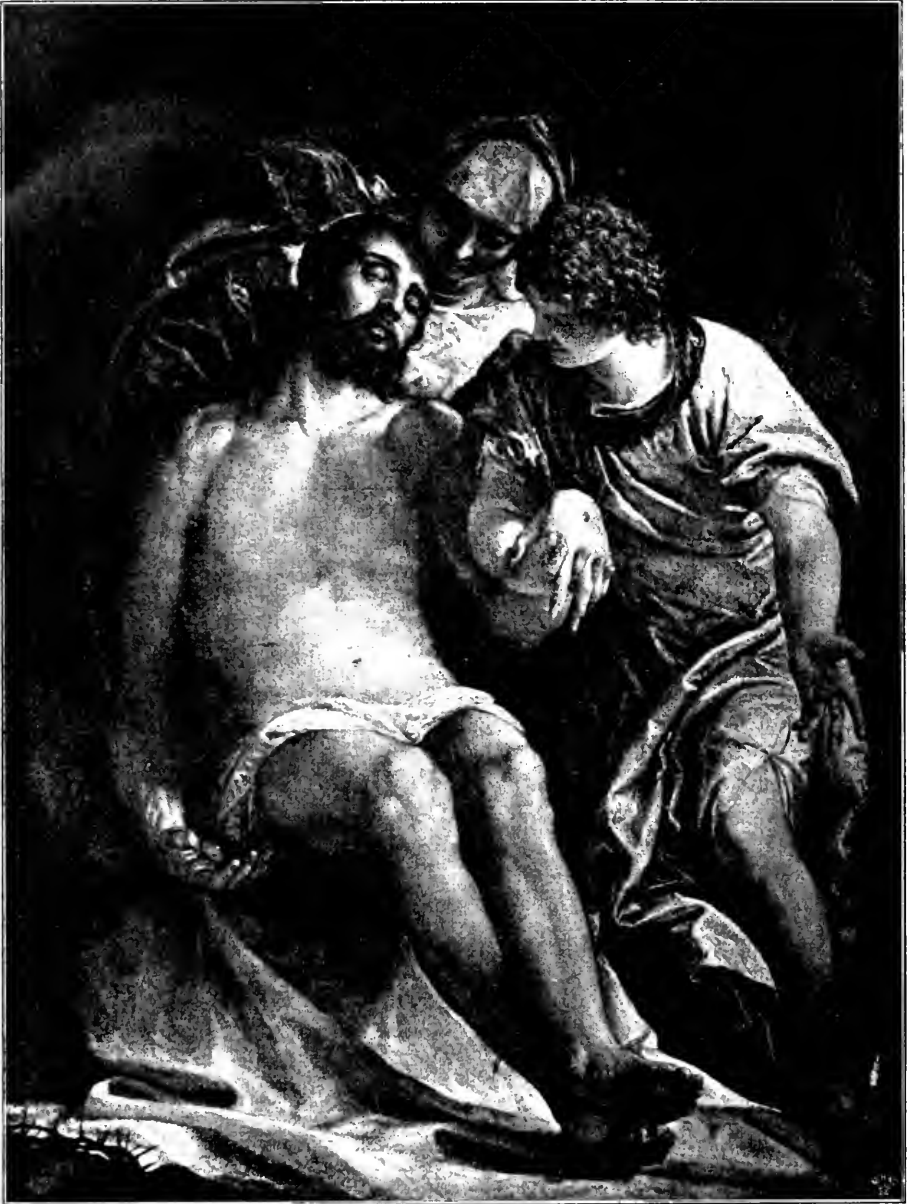


Abb. 85. Kreuzabnahme. St. Petersburg. Eremitage.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Tournai i. G., Paris und New York.)

jaune des Ruhmes, ein anderer legt eben den Siegestranz auf ihr reiches blondes Haar. Rings um sie herum lagern und liegen auf der gleichen Wolke fünf herrliche Gestalten: Ehre, Freiheit, der lorbeerbekränzte Frieden, Juno und Ceres, welche letztere in der Rückenansicht prachtvolle Bildung des

nackten Körpers schauen läßt. Unterhalb der Wolke aber befindet sich eine engbesetzte Galerie, in deren Mitte — welche feine Huldigung des besten Frauenmalers von Venedig an das mit Recht so viel gepriesene schönere Geschlecht der Lagunenstadt! — Edeldamen andächtig zur schönen Stadt-

göttin emporichauen. Vor den Säulenpostamenten befinden sich ihre und der Stadt Gebieter, während kraftvolle Matrosengestalten auf den Postamenten die starken Säulen umklammern, — dankt doch ihrem Beruf Venedig Größe und Macht. Darunter steht dann dicht gedrängt das Volk, von zwei gepanzerten Reitern, sowie einem anderen Gewaffneten überragt und zurückgehalten. Ganz im Vordergrund ruht zwischen Trophäen ein nackter Sklave und bei ihm steht der bei Veronese unvermeidliche Hund. Mit seiner Fülle der schönsten Gestalten und lebendigen Gruppen in glücklicher Verteilung innerhalb des riesigen Ovals, mit seinem Glanz von vieltönigen, durchsichtigen, sattleuchtenden Farben und lichten Schatten, mit dem Anschlagen wundervoller Farbenaccorde und bezaubernder Wohlflänge alles dessen, was dem Menschenherzen im Großen als hehr und begehrenswert erscheint, trägt dieses Werk eine Vollendung in sich, die es neben die besten Meisterwerke der Renaissance stellt. — —

Was Veronese fortan noch schuf, zeigt Beginn des Altersstils. Er übertreibt seine Manier, legt auf Schlager größeres Gewicht, verwendet auf starke Wirkungen hin schwere Deckfarbe und kontrastiert Licht und Schatten stark, die er vordem so fein zu verbinden verstand. Eine „Krönung“ sowie eine „Himmelfahrt Maria“ (beide in der Akademie zu Venedig, Abb. 87) gehören bei vielen

schönen Punkten doch schon einer auf Bravour gerichteten Zeit an, in der die Lokal Schulen Italiens ihre Eigenart verwischen und eklektisch zu arbeiten beginnen.

Noch eine große Aufgabe sollte Veronese im Dogenpalast beschieden sein, die freilich seiner vollen Kraft würdig war und ihn vielleicht noch einmal aus dem Nachlassen hochgehoben hätte: das Paradies. Er entwarf eine Skizze dazu, — dann aber trat er unerwartet aus rüstiger Lebenskraft ab, und Tintoretto mußte dies Werk ausführen.

* * *

Das Glück, das dem Künstler einst eines jener beneidenswerten Talente mitgegeben, die glänzend nach außen in Wirksamkeit treten, aber nicht so tief sind, daß die Qualen des Schaffens über die Lust der Empfindnis und der Vollendung hinausragen, war ihm bis in die letzte Stunde tren. Eine frohe Jugend, — ein früher Erfolg, — ein rechtzeitiges Betreten der ihm tauglichen Bühne, — ein rasches Emporklimmen, nachdem er mit aufrastendem Auge sich in der neuen Heimat kaum umgesehen, — die Gunst derjenigen, die sonst jeden anderen niederhielten, — ein siegreiches Sichbehaupten auf der Höhe, — ein reiches Eheglück, Wohlstand, Sinn für frohen Lebensgenuß — erst nahe am Ende eines schaffensreichen, aber nicht mühseligen Lebens sein schönstes Werk, das einen

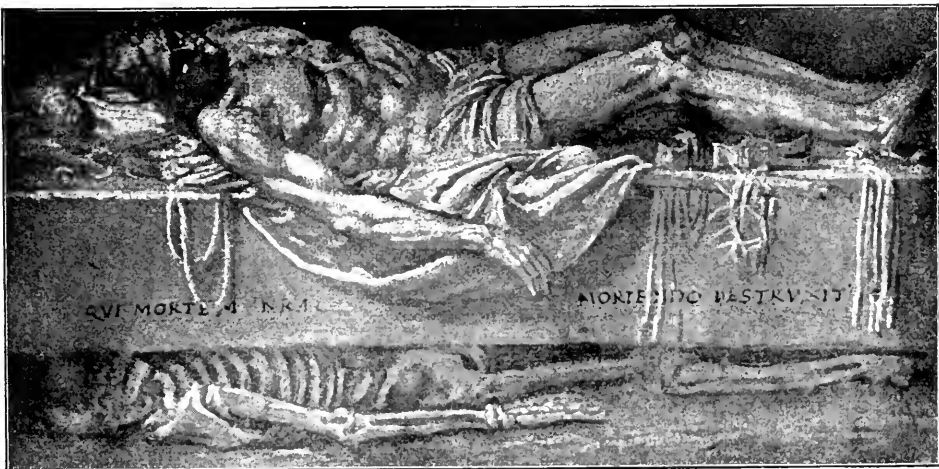


Abb. 86. Handzeichnung.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York.)

rossigen Schimmer über seine letzten Jahre breitete, — ein raider und unerwarteter Tod aus heiterem Leben heraus, — — selten hat ein Menschenleben auf den Höhen der Gesellschaft so viel aufzuweisen. 1588 nahm der jetzt 60-jährige Veronese an einer Prozession zu Ehren des Jubiläums Sixtus' V. Teil, erkrankte sich und starb nach ganz kurzem Krankenlager laut dem Totenbuch des Kirchspiels S. Samuele am 19. April an einer Brustfellentzündung. In der Kirche des Klosters S. Sebastian, die ihm ihren Namen schenkt und der Ort war, von dem aus er die Gunst Benedigs eroberte, ward

er begraben und erhielt einen Grabstein mit einfacher Aufschrift:

Paulo Caliari Veron:
Pictori Celeberrimo Filii
et Benedict. Frater Prentiss.
Sibi Posteris Que Decessit.
XII. Calend. May.
AN^o LXXXVIII.

Das Datum des Grabsteins stimmt mit dem der Totenrolle von S. Samuele nicht, indessen wird diese zuverlässiger sein, da der Grabstein wahrscheinlich längere Zeit nach seinem Tode gesetzt ward.



Abb. 87. Himmelfahrt der Maria. Venedig. Akademie.



Abb. 88. Studie. Wien.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. E., Paris und New York.)

Veroneses menschliche Tugenden hatten einen durchaus bürgerlichen, um nicht zu sagen, philistrischen Anstrich. Groß und stattlich, vornehm und prunkvoll in der äußeren Erscheinung, Freund von Kürsten und vielen venetianischen Patriziern, zu denen er späterhin als „Ritter der Sanct Marcusrepublik“ auch äußerlich gehörte, war dieser Mann behaglich in seinem Wesen, liebenswürdig und zurückhaltend, milde im Urtheil, eine

häusliche Natur von starkem Familiensinn. Er war sparsam und legte von seinen Einnahmen, die lange nicht sehr glänzend waren, so fleißig zurück, daß er nach den noch im venezianischen Staatsarchiv vorhandenen Steuererklärungen Güter auf dem Festlande bei Treviso, Castelfranco, Asolo, Porto erwerben konnte, — was die damals beliebte Art der Kapitalsanlage war. Er verzichtete aber trotzdem nicht auf Prunk

und Pracht, die er als Mensch an sich und um sich liebte und als Künstler selbst auf dem unscheinbarsten Bild mit virtuoser Geschicklichkeit darstellte. Er ging nicht nur selbst in kostbaren Stoffen einher, sondern schmückte auch Umgebung und Werkstatt damit. Die Peger, Pagen, Diener, Dienerinnen, welche auf seinen Bildern vorkommen, sollten nur zum Teil gemietete Modelle gewesen sein, zum anderen als Diener und und Mägde kostbar angestaffelt sich in seinem Hause befunden haben; auch wird von einer reichen Sammlung von Edelsteinen und Geschnitten in seinem Besitz berichtet. Sein Auge war durstig nach schönen und seltenen Farben und das Rauschen kostbarer Gewänder Bedürfnis für sein Ohr, — er verbrauchte viel von diesen Anreizen bei seiner umfassenden Kunstschöpfung. — Nach seinem Tode führten sein Bruder Benedetto, seine beiden Maleröhne Gabriel und Carletto die Werkstatt fort und zeichneten Bilder als „Herodes Paoli.“ bis Carletto 1596 noch im blühenden Alter, sein Onkel 1598 im 61. Lebensjahre starb. Der älteste Sohn Gabriel, der Maler wohl nicht aus Neigung geworden war, gab die Werkstatt auf, ward Kunsthändler und starb erst 1634. — Von den zahlreichen Schülern des Meisters ist nichts zu berichten, denn keiner vermochte sich in dem allgemeinen Verfall zu bemerklicher Bedeutung aufzuarbeiten.

Mit Veronese trat der hervorragendste Darsteller von der großen venezianischen Schaubühne und ihre letzte bedeutende Persönlichkeit aus der Blütezeit ab. Man darf ihn freilich nicht mit Tizian vergleichen wollen, der ungleich bedeutender als er die irdische Sphäre des Volkschlags auf den Lagunen, die intimen Stimmungen von Ertlichkeit, Leben und Zeitereignissen, das Gefühlstraffinement und den Pulsschlag tiefer erfasst und künstlerisch größer dargestellt hat. Was den Lebenspuls betrifft und die Leidenschaft, so spiegelt sie sich bei Tintoretto selbst

stärker. Aber Veronese hat am schärfsten die Physiognomie der venezianischen Spätrenaissance wiedergegeben, — er hat als „einer der herrlichen veronesischen Erzähler“ uns das märchenhafte Feiertagsleben auf den Lagunen mit blendender Farbenvirtuosität, Reichtum an wohlklingendem Ausdruck und in einem Umfang geschildert, daß er ein selten verjagendes Nachschlagebuch für den Kulturhistoriker geworden ist. Alle Zauber der Ertlichkeit und der vornehmsten Menschenercheinungen, wie sie nie so zahlreich an einem Ort zusammengelebt, — alle Zauber von einem begnadeten Dasein, in dem Thatkraft, Schönheit, Bildung, Kunstsin, Reichtum, frohester Genuß zu bethörenden Accorden von einem auf Erden verwirklichten Daseinsideal zusammenklingen, — die Helden dieses monumentalen Idylls selbst und ihre wunderschönen Frauen sind in seinem Werk zusammengebannt, — sie sind in seiner „Hochzeit von Cana“, dem Darinsbild und seiner „Apotheose Benedigs“ der bewundernden Nachwelt in einer Art von Gloriole überliefert. Veronese von Geburt, war er aufgewachsen im Venezianertum, das zu verherrlichen er nicht müde ward, — als er stirbt, scheint der letzte Venezianer großen Stils aus der Blütezeit abzutreten.

Mit seinem Tod erlischt der künstlerische Glanz Benedigs. Die handwerksmäßige Kontinuität, die schon längst im übrigen Italien das Erbe Michelangelos breit trat, wuchs mit dem allgemeinen Verfall und erstikte jeden frischen Keim. Das Schwergewicht der europäischen Kunst fiel nach Spanien und nach den Niederlanden im Norden. Nur einmal leuchtete noch ein glänzender Meteor von den Laguneninseln auf, der einen Lichtstreifen auf die tote Pracht einer mehr als hundertjährigen Vergangenheit warf. Dieser letzte Funke venezianischen Kunstgenies der Renaissance, das mit ihm endgültig erlosch, war . . . Tiepolo.

Benutzte litterarische Quellen:

- | | |
|---|---|
| Charles Priarte, Paul Véronèse. Paris 1888. | J. Burckhardt, Der Cicerone, 6. Auflage, ediert |
| — — Vie d' un patricien de Venise. Paris. | von W. Bode. Leipzig 1893. |
| Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe. 2. Auflage. | W. Lübke, Kunstgeschichtliche Studien. Stutt- |
| Berlin 1880. | gart 1869. |
| G. Vasari, Leben der Maler, Bildhauer und | F. G. Mosmenti, Die Venetianer. Deutsch |
| Baumeister (Stuttgart 1846), ediert von | von M. Beruhardi. Hamburg 1886. |
| Schorn und Förster. | |
| H. Janitschek in Dohmes Kunst und Künstler | Julius Hart, Geschichte der Weltliteratur. |
| des Mittelalters und der Neuzeit. Leipzig 1877. | Kienhaufen 1894. |





PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

